L. Pareyson

# Conversaciones de estética



la balsa de la Medusa
Visor

# Conversaciones de estética

Traducción de
Zósimo González

Luigi Pareyson

# Conversaciones de estética



**La balsa de la Medusa, 11**

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Título original: *Conversazioni di Estetica*

Tomás Bretón, 55
28045 Madrid
ISBN: 84-7774-010-0
Depósito legal: M. 12.045-1988
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Muriel. C/ Buhigas, s/n. Getafe (Madrid)

# Indice

## Nota

Respecto al texto original italiano, esta edición española omite el capítulo titulado en la edición original *«Un'estetica spiritualista»*, y añade dos capítulos nuevos: *«La obra de arte y su público»* y *«Breve historia de un concepto perenne»*. Estos cambios se han llevado a cabo por indicación expresa del autor.

# 1
# Los teóricos del Ersatz

Los lazos entre arte y sociedad son tan manifiestamente estrechos, que la misma constatación de los vertiginosos cambios sociales actuales brinda una ocasión propicia para revisar el tradicional concepto de arte y sustituirlo por una nueva concepción más acorde con las condiciones actuales. Por ejemplo, el enorme progreso e incremento de la técnica en la producción industrial que sustituye enteramente a los productos artesanales parece exigir el reconocimiento de una cierta presencia del arte en la funcionalidad de un prototipo repetible mecánicamente hasta el infinito; y la invención de los medios artísticos de gran difusión, propios de una época de masas como la nuestra, con los medios audiovisuales, el cine, la radio, la televisión, la reproducción musical, parece sugerir un concepto de arte de amplio espectro y bajo nivel, sujeto al desgaste de un consumo cada vez más rápido y voraz. El enorme desarrollo del *industrial design* y el empleo cada vez más tenaz y sofisticado de los *mass-media*, sólo por citar alguna de las repercusiones que las transformaciones de la sociedad han tenido en el campo del arte, parecen, pues, imponer un nuevo concepto de arte, cuya teorización hoy se está esperando desde muchas partes.

¿Qué características tendría el arte según esta nueva concepción? El arte perdería en valor y en duración, mientras que ganaría en extensión y en presencia. Pretender hablar hoy del carácter absoluto de la obra de arte es absurdo, ya que, por el contrario, está tan unida al mundo en el que surge que forzosamente ha de seguir su misma suerte: la obra de arte ha perdido las viejas cualidades de uni-

versalidad y perennidad, manteniendo exclusivamente el reconocimiento y la duración que, no obstante su desgaste, le da su presencia en el ambiente en el que surge y al que está vinculada. En resumidas cuentas, cuanto más presente esté el arte en la vida, participe de su desarrollo, inmerso en su tiempo, comprendido y asimilado por sus contemporáneos, unido en los mínimos detalles a su entorno histórico y social, inserto activamente en la civilización de la que forma parte, tanto más sometido está al deterioro del tiempo que todo lo cambia: fuera de su tiempo no es comprendido en absoluto, porque ha cambiado el lenguaje, han cambiado las condiciones, y poco a poco llega a ser un signo sin sentido, ya que ha desaparecido el mundo de referencias en el que había nacido, del que se había nutrido y para el que había sido creado. El arte, así entendido, no está reducido a un exiguo número de obras raras y excepcionales, fruto de extraordinarios aciertos y cumbre de inspiraciones singulares, sino que está presente en todos los aspectos de la vida: en la actual cultura de masas las obras aplaudidas por los incultos lucen el título de arte tanto como las obras admiradas por los refinados, y parece un deber social reconocer un mérito y una dignidad a este poquito de arte del que son capaces las masas, ya sea un film comercial o una canción ligera.

Ahora bien, la extensión del arte a todos los campos de la experiencia, es decir, la presencia del arte en toda la vida humana, es un elemento altamente positivo y sería injusto y perjudicial desconocerlo. Pero igualmente sería injusto, según mi modesto parecer, cambiar este justo reconocimiento y sustituir el valor por el hecho, y la aspiración por la expresión, que parece el resultado consecuente e inevitable de un cierto tipo de historicismo.

Creo que hay que poner el máximo empeño en no confundir el arte entendido genéricamente que se extiende a toda la experiencia y actividad humana, y el arte ver-

dadero y propio, es decir, el arte específico de los artistas. Cuando se habla de esta extensión y de esta presencia se trata de ver si con ello se pretende aludir a los aspectos «artísticos» de la entera actividad humana, esto es, a la búsqueda de perfección que está presente en toda acción humana, o más bien al arte verdadero y genuino como género específico. En el primer caso se subraya el carácter artístico que es consustancial necesariamente a la actividad humana, es decir, el aspecto «formativo» sin el que ninguna obra, ni teórica ni práctica ni útil alcanza su perfección y remate; y entonces se ve cómo toda la experiencia, la vida, la actividad humana está salpicada de estas intenciones artísticas y de estas vocaciones «formales», que son como un deseo «de lo mejor», una búsqueda de perfección, un ansia de elevación, que invade todas las acciones humanas, desde las más bajas a la más elevadas, y todas las ocupaciones del hombre, sea cual sea su nivel cultural, de finura y de educación. En el segundo caso se corre el riesgo de hallar mérito artístico allí donde solamente hay esta genérica aspiración artística, y por tanto, de atribuir la dignidad autónoma del arte a manifestaciones que no alcanzan tal categoría, ya sea porque logran el éxito en campos específicos lejanos al arte, o porque no alcanzan ciertamente ese mínimo de cultura y elevación espiritual e intelectual que es condición indispensable del arte.

Aunque pensándolo bien, extensión del arte a toda la experiencia no significa dispersar el arte en aquella genérica esteticidad que llega hasta las ínfimas ocupaciones del hombre, sino reconocer la raíz humana del arte, es decir, el hecho de que en el arte específico penetra entera la vida del hombre, nutriéndolo y vivificándolo desde su interior; y presencia del arte en la vida no significa vincular el arte a esfuerzos humanos hasta el punto de llegar a identificarlo con la búsqueda de lo útil o placentero, sino ver-

lo actuar con la complejidad de sus funciones artísticas y extraartísticas en la totalidad de la experiencia humana como empuje y vida, como estímulo y guía, como ejemplo y modelo.

En otro lugar he intentado definir filosóficamente esta distinción en «arte genérico» y «arte específico», y por esto no considero oportuno extenderme sobre este punto. Lo que me interesa resaltar es que el legítimo deseo de subrayar la extensión del arte a toda la experiencia y su presencia en la vida no debe implicar en absoluto la confusión entre la «artisticidad» *inherente* al trabajo humano y el arte *emergente* de la vida humana: tal confusión termina por invertir el curso ascendente de este proceso, bajando lo que está más alto en vez de subir lo que está más bajo. Lo que debe dar el tono no es ese sentido estético que poco a poco, fatigosa y progresivamente, surge y se abre camino desde las manifestaciones inferiores de la vida, sino el sentido estético que aparece gloriosa y luminosamente revelado por el arte, al que conviene remitir estas manifestaciones para que de él saquen su fuerza y su norma. Lo que caracteriza la «artisticidad» genérica de la actividad humana es la tendencia a elevarse y la búsqueda de perfección; lo que caracteriza «el arte específico» es su naturaleza paradigmática. La primera tiende naturalmente a la mejora y a la imitación; el segundo, a ser norma y modelo. Confundir una y otro significa invertir la dirección y hasta trastocar sus funciones: reducir el mérito al hecho, suprimir el empuje hacia arriba, negar la ejemplaridad del modelo. El problema no es el de cambiar el gusto del público, por burdo que éste sea, sino que sea el arte el que lo forme educándolo y mejorándolo.

La «artisticidad» inherente a la entera laboriosidad humana no es arte, aunque sea su supuesto necesario: jamás surgiría el arte verdadero y genuino en el ámbito del trabajo humano si éste no tuviese ya un carácter genérica-

mente artístico y formativo. Pero una vez que el arte se ha especificado en una actividad propia y autónoma (aunque no separada ni independiente), aquél asume su carácter ejemplar y normativo y se inserta en la actividad humana con valor de pauta ideal en el campo estético y formativo. A cualquier nivel de la actividad humana, aun en el más elemental y rudimentario, actúa la intención artística, de modo que puede decirse que hay una especie de continuidad entre la más simple y ruda manifestación de la «artisticidad» y la suprema manifestación del arte, en el sentido de que entre una y otra se extiende una variadísima e infinita gama de manifestaciones «artísticas», que desde la más baja van poco a poco ininterrumpidamente hasta la más alta. Esto puede hacer surgir la idea de que no hay una distinción cualitativa y que, por ende, el entero arco de posibilidades se identifique en un común concepto de arte en el que no haya jamás una posibilidad de mérito, y que todas las manifestaciones tengan desde el punto de vista artístico una valoración semejante. Y sin embargo la distinción cualitativa subsiste, y consiste en el acto de especificación con el que la genérica «artisticidad» de la experiencia humana se convierte en una operación intencional y propia, instituyéndose como arte propiamente dicho, según el estudio que de este tema he hecho en otro lugar y al que me permito remitir [1]. Aquí me urge señalar que la «continuidad que existe entre todas las manifestaciones "artísticas" no contradice en ningún sentido la distinción cualitativa entre "artisticidad" y "arte", porque esta distinción incluso define de un modo preciso esa continuidad, confiriéndole una dirección irreversible y garantizándole el carácter "ascendente"».

[1] Cfr. *Estetica: teoria della formatività*, Firenze, Sansoni, 1974, 3.ª edizione, p. 18 y ss. y p. 275 y ss.; *Teoria dell'arte*, Milano, Marzorati, 1965, p. 66 s., p. 86 s., p. 101 s.; *I problemi dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1966, p. 31 y ss.

Es natural y coherente que en una época de masas, como la nuestra, prevalezca el concepto de expresión sobre el de perfección y que se atienda más a la correspondencia de cualquier obra humana respecto a su condición histórica que a la posibilidad de juzgarla y deducir de ahí su valor. El historicismo, llevado hasta sus últimas consecuencias, es la filosofía propia de una época de masas. Esto, evidentemente, tiene también sus repercusiones en el ámbito del arte, con la natural consecuencia de una nivelación en los planos inferiores. En un marco así no puede suscitar escándalo el hecho de que la industria mida con el mismo rasero un producto de entretenimiento, como un film o una canción ligera, y aquello que está destinado a ser un producto artístico. Sin embargo, lo que a mi parecer resulta perjudicial, tanto en el campo del arte como en el de la técnica artística, es cuando la industria cultural condiciona desde dentro y en sus orígenes la producción artística, haciéndola caer de su antigua dignidad. El resultado es que el arte termina por ser sustituido consciente y deliberadamente por un sucedáneo que es la técnica artística cerrada en sí misma y sin que extraiga una norma de la realidad del arte.

Mientras era patente a las conciencias la distinción entre arte y «artisticidad», aquellas manifestaciones de la actividad humana que no alcanzaban a ser arte y sabían incluso que nunca llegarían a serlo, buscaban en el arte un modelo ideal al que igualarse, cayendo sobre ellas el reflejo del alto esplendor del arte. La técnica artística, es decir, la llamada literatura, sabiendo que no podía brillar con luz propia, buscaba decididamente la luz del arte. Hoy, siguiendo las confusiones citadas, no es una imitación del arte lo que se quiere dar, sino un sucedáneo o algo que lo sustituya del todo: la nobleza que hay en la imitación, el respeto por el modelo y el esfuerzo por parecérsele corre el riesgo de caer en una iconoclastia, que

pretenda imponer el sucedáneo frente a lo que tiene dignidad de modelo. Lo más lamentable de esta situación es que esto sucede no por la acción de los que se dedican a la actividad del arte (ya que este trabajo enseña humildad), sino sobre todo por la acción de los «críticos» y de los «historiadores» que con su historicismo a ultranza confunden a los creadores y al público.

No resulta extraño que hoy se teoricen aspectos del arte necesariamente relacionados con situaciones como ésta. Cuando, por ejemplo, se niega al arte la característica de universalidad y perennidad y se insiste en su aspecto perecedero, al que el arte está expuesto con el paso del tiempo y con los cambios de los propios hombres, hasta el extremo de una total incomprensión, no se hace sino aludir al carácter inevitablemente perecedero y transitorio de un «arte» cuyo único mérito consistiría en su «fidelidad» a sus condiciones históricas. Es obvio que un arte ligado enteramente a su tiempo es arrastrado por éste. No me parece, sin embargo, que se pueda decir que el destino perecedero del arte esté necesariamente unido con la concepción de su historicidad. La historicidad del arte es otra cosa, y consiste por un lado en el hecho de que en la obra de arte entra para nutrirla en su interior toda la época en la que surge, reflejada en la personalidad viviente del artista, y por otro en el hecho de que la obra de arte continúa viviendo en el tiempo con la perennidad de un valor que suscita una serie infinita de reconocimientos, repeticiones, imitaciones y prolongaciones.

Es evidente que hay un desgaste de la obra de arte, tanto físico como espiritual: las piedras se cuartean, los colores se apagan, las telas se desgastan, las maderas se apolillan, los sonidos pierden su habitual musicalidad al cambiar el oído, y la habitual significación del signo artístico se altera con el cambio del espíritu; y es un fascinante misterio del arte esta situación paradójica, la perennidad uni-

versal de un valor unida a la temporalidad de un objeto físico y material; pero con tal que la destrucción no sea total, la eternidad del valor se entrevé incluso entre los vestigios y fragmentos, reclamando de la memoria y de la evocadora fantasía del espectador la vida que no ha logrado desplegar plenamente en la patente publicidad del signo físico. Además, también los espíritus cambian, y cambian las formas de cultura, abriéndose así abismos entre la espiritualidad de un ignorante espectador y los testimonios artísticos de culturas lejanas en el tiempo y en el espacio, confundidas por el olvido humano; y es evidente que sólo la «congenialidad» puede proporcionar la posibilidad de un encuentro y una comprensión, aunque es harto difícil pero no imposible instituir una «congenialidad» de algo que ya no subsiste ni natural ni históricamente; de este modo la humanidad no será ya extraña a sí misma y podrá siempre lograr el remedio, aunque tardío, a una aparente y primera incomprensión.

Altamente significativo resulta el hecho de que al goce artístico en todas partes y más o menos metafóricamente hoy se le llame «consumo». Este uso está unido al fenómeno del que estamos hablando y en el fondo lo explica. El hecho es que el arte genuino no se somete a eso que hoy llamamos «consumo», sino a la «contemplación» que el activismo cada vez más generalizado parece olvidar. Es natural que el consumo destruya su objeto, ya que su característica esencial es la aniquilación con el ejercicio del goce de aquello que se está disfrutando. Se trata de un disfrute impaciente y voraz, que no tiene otra finalidad que este ejercicio, negando el propio objeto en el mismo momento que lo posee. Es un tipo de goce propio de un arte que más que a durar tiende a influir. Por el contrario, la contemplación es un goce que no tiene otro fin que la revelación del objeto, y «dejando estar» a su objeto lo mantiene en su realidad, es celoso de su inviolable indepen-

dencia, se mantiene en un continuo esfuerzo de atención, sin prisa y sin precipitación, dócil y paciente en su incansable actividad. Es un tipo de goce apropiado al arte que, nacido en el tiempo, vive, en el tiempo, más allá de él. Cada tipo de arte tiene el disfrute que se merece: el arte perecedero exige el consumo y muere con él; el arte perenne pide la admiración y la regenera continuamente con su propia perennidad. Sólo este último es verdadero arte.

## 2
## La contemplación de la forma

No hay que creer que la contemplación sea un estado de pasividad y olvido de sí. Es ciertamente un estado de quietud y calma en el que se fija la atención para poder captar el objeto libre de la agitación y del desasosiego de la búsqueda; es también un estado de suma receptividad, en el que se deja estar al objeto en su total independencia, precisamente para captarlo sin falsear ninguno de sus detalles. Pero esta quietud no tiene nada de pasividad e inercia, sino que más bien representa el culmen de una actividad intensa y laboriosa, y esta receptividad no tiene nada de abandono y olvido de sí, sino que por el contrario, implica toma de posesión y afirmación de dominio.

En primer lugar, por tanto, a la contemplación se llega a través de un activísimo proceso de interpretación que, lejos de abandonarse pasivamente a la obra, la ha escrutado por todos los lados, la ha interrogado largamente, ha buscado la perspectiva más reveladora, la cara más expresiva; y esta actividad late aún en la quietud de la contemplación, hasta hacerla aparecer como un resultado y una conquista, puesto que la contemplación es quietud sólo en cuanto calma y concluye el movimiento, no en cuanto lo apaga o lo anula. Es la paz en que culmina una aspiración, es decir, es menos la supresión de la agitación que el premio de un esfuerzo; es la quietud del hallazgo y del éxito, la serenidad de la satisfacción y del contento. El movimiento hasta ahora atormentado y cambiante, continuamente modificado por la atención, se para, y la quietud en la que se calma, bridándole el descubrimiento ansiado, es más su culminación que su interrupción.

En segundo lugar, en la contemplación el ojo no es inmóvil puesto que, habiendo descubierto y desvelado la obra en su naturaleza de forma, la recorre en toda su armonía y coherencia, en toda su conexión a la propia interna finalidad, en la ley de congruencia que la unifica creando una totalidad indivisible y una estructura perfecta, en la economía que la gobierna evitando en ella tanto el exceso como el defecto, en el equilibrio recíproco entre las partes y el todo, procediendo casi como dice Dante, «desde dentro afuera y también desde fuera adentro». Aquí sobre todo vemos cómo la contemplación no tiene esa inmóvil rigidez que se le suele atribuir: más que de negación de movimiento convendría hablar de culminación del mismo. Naturalmente la movilidad de su mirada no es la que precede, sino la que sigue al descubrimiento y pretende aclararlo y explicarlo más que prepararlo y evocarlo. Ya no es la inquietud constante con que la atención cambia los distintos puntos de vista, sino la tranquilidad de una visión que se genera a sí misma: la mirada ya no tiene necesidad de concentrarse, ya que el ojo se ha hecho vidente, y la visión se enriquece con su propia satisfacción, y el descubrimiento ya alcanzado aumenta cada vez más la propia evidencia, y cada nueva observación es menos una revelación que una confirmación y una verificación.

Se entiende, pues, por qué la contemplación es un goce; como dice Aristóteles, θεωρία τὸ ἥδιστον [1]. Se trata sobre todo de la alegría del deseo que alcanza su plenitud y satisfacción: como dice Plotino, el alma contemplativa ἡσυχία αγει καὶ οὐδὲν ζητεὶ ὡς ηληρωθεῖσα [2]. La interpretación, como actividad, es deseo de conocer y esfuerzo de atención, y por tanto mirada vigilante y aten-

[1] El placer más alto es la contemplación.

[2] Está en reposo y, colmada, no anhela nada más.

ta, investigación escrutadora y no fácilmente contentable, búsqueda abandonada a la incertidumbre del tanteo; de modo que cuando esta actividad concluye aparece una sensación de goce y satisfacción: la tensión cede a una paz serena y tranquila; la búsqueda se colma con la quieta conciencia de la posesión, las vicisitudes de los tanteos acaban con el seguro resultado del éxito. El placer de la contemplación consiste sobre todo en esta calma conquistada a través del esfuerzo y confirmada por la seguridad de la posesión: así disfruta el contemplador rememorado las peripecias de su búsqueda porque el esfuerzo sólo vive en la conciencia del éxito, la tensión sólo permanece en la conciencia de la paz alcanzada, el deseo no vibra sino en el goce que lo ha apagado y satisfecho.

En segundo lugar, se trata de la alegría del conocimiento que busca su propia perfección y su plenitud, ya sin obstáculos y sin esfuerzos: visión continuamente renovada por la evidencia misma de su objeto, es decir, como afirma Plotino, ὄψις ῥῶσα [3]. Esto no puede ser otra cosa sino la visión de la forma, la visión de aquello que es contemplable por excelencia: es así como la mirada del contemplador goza ante la vista de la forma como tal, y es la vista de la forma la que satisface, por su armonía y perfección, su mirada: es la alegría del conocimiento que tiene, como objeto de la propia plenitud, la plenitud del ser, es decir, la forma, ya sea una forma natural, artificial, artística o no artística. Sólo el conocimiento llegado a la propia perfección, a través de las aventuras de la búsqueda y de las peripecias de la interpretación, está en situación de alcanzar y poseer el ser en toda su perfección, es decir, la forma: la unidad, la totalidad, el orden, el equilibrio, la armonía.

De todo esto podemos concluir que el placer estético

[3] Visión clarividente.

presupone siempre una actividad interpretativa, y que todo esfuerzo de conocimiento, cualquiera que sea su objetivo, tiene siempre un fin estético; pero sobre lo que conviene ahora insistir es sobre la relación entre contemplación y forma. Si la mirada del contemplador no es inmóvil, y sólo así logra captar la obra de arte como forma, es porque la perfeción de la forma es dinámica, es decir, solamente se manifiesta si se la rescata de su aparente inmovilidad y se la considera como conclusión de un movimiento que ha alcanzado su propia plenitud. Se trata de separar la coincidencia entre ser y deber ser, en la que reside la perfección inmodificable de la obra, de captar la obra en el momento en que llega a ser aquello que quería ser; en definitiva, en contrastar la obra hecha y la obra por hacer.

¿Habrá que admitir entonces que la obra preexiste a sí misma, y que sólo en virtud de esa preexistencia logra ser la ley que gobierna su propia creación y la medida de su perfección? Esta parece ser la opinión de artistas conscientes de su propio trabajo: como Proust, cuando dice que la obra «est préexistante à nous», de modo que «nous devons, à la fois parce qu'elle est nécesaire et cachée, et comme nous ferions poru une loi de nature, la découvrir»; y como Gottfried Benn, cuando hablando del poeta dice que «das Gedicht ist schon fertig, ehe es degonnen hat, er weiss nur seinene Text noch nicht». Sin embargo, muchos teóricos del arte nos han advertido justamente que esta preexistencia es imposible, puesto que en el arte invención y realización son simultáneas, porque sólo haciéndola se descubre la obra que hay que hacer y el modo de hacerla. Admitido incluso que la obra exista antes que el artista la plasme, es sin embargo cierto que el artista no tendrá otro modo de descubrirla que realizándola, pues si no, sería real y quimérica: la actividad del artista no es descubrimiento sino invención que pasa radicalmente del no

ser al ser, sin por ello presuponer algo que bajo la forma de idea o intuición sirva de modelo para copiar, proyecto que seguir o plan que realizar. Se trata de un hacer que, lejos de presuponer el conocer, más bien lo precede, lo previene y lo prepara, ya que la idea de la obra le aparece al artista sólo una vez realizada la obra, cuando ya no tienen ninguna necesidad de aquélla; se trata de una realización sin proyectos, porque aquí el proyecto más que preceder a la realización surge de ella, y se concreta en esquemas operativos y en acciones productivas como los esbozos y los ensayos; se trata de un remate cerrado en sí mismo, porque el artista se encuentra en la situación de tener que *acabar* un trabajo sin saber de antemano qué le queda por hacer para completar lo que está realizando.

Esta contemporaneidad entre intuición y ejecución es ciertamente un estado de incertidumbre, y parece reducir la creación artística a una aventura en la que no es posible encontrar ninguna indicación del camino a seguir. En cada momento de su trabajo el artista se encuentra frente a múltiples posibilidades, de las que ninguna se le perfila con signos evidentes de ser la genuina. ¿Hemos de concluir de esto que el artista está absolutamente privado de toda guía y condenado a confiar sus elecciones al azar? Esta situación de pura aventura no parece cuadrarle: ante todo no se explicaría cómo un proceso de ejecución completamente abandonado a sí mismo puede tener un carácter creativo, puesto que la perfección lograda no puede ser producto del azar, ni la coherencia puede surgir del desorden; en segundo lugar, la misma tarea de las revisiones y correcciones del artista nos demuestra, al menos en cierta medida, que él está en situación de decidir entre la serie de opciones y distinguir entre los logros y los fallos. En conclusión, que él está suficientemente orientado en estas operaciones.

Según el análisis que sobre este punto he tenido oca-

sión de realizar [4], me parece que esta mezcla de aventura y orientación surge de la misma naturaleza de cualquier proyecto. «La característica de todo proyecto no es ni la luz ni la oscuridad, ni el orden ni el caos, ni la ley ni el azar, ni la certeza ni la ignorancia, sino una mezcla de estos dos órdenes de cosas, con lo que la aventura no es tan incierta que no tenga otra vía que el azar, ni la orientación es tan precisa que pueda garantizar anticipadamente el resultado; así como un particular hallazgo feliz no es garantía del éxito del todo, tampoco un paso en falso es tan negativo que no aporte nada para el éxito de la obra, y aunque se corre gran peligro de que lo arruine todo, a menudo lo que ya se ha hecho puede servir de guía para lo que queda por hacer. Esto se puede expresar diciendo que la naturaleza del experimento es no tener otra guía que la expectativa del descubrimiento y la esperanza del éxito, de modo que lograr ser una guía suficiente y hasta eficaz, ya que la expectativa del descubrimiento se vuelve operativa anticipándolo, y la perfección, aun no siendo más que objeto de la esperanza, actúa como un verdadero y auténtico hechizo que determina las acciones para alcanzar su consecución. Si se inicia un proyecto es porque previamente se ha intuido el éxito: la expectativa del descubrimiento es aquí ante todo un presagio, y la esperanza de éxito es también aquí el presentimiento, puesto que la forma se anticipa hasta guiar la realización que se ha de hacer de ella, y la acción se dispone a dejarse conducir por su propio resultado». .

He aquí, pues, en qué consiste la verdadera preexistencia de la obra si es cierto que la obra comienza a exis-

[4] *Contemplatión du beau et production de formes*, en «Revue internationale de philosophie», 1955, fasc. 1: traducido ahora al italiano en *Teoria del'arte*, Milano, Marzorati, 1965. p. 131. Cfr. el capítulo «La formazione dell'opera d'arte» en *Estetica: teoria della formatività*, citado.

tir sólo cuando está completa, no es menos cierto que aquélla comienza a actuar incluso antes de existir. La obra es a la vez la ley y el resultado de su aplicación, *forma formata* y *forma formans* al mismo tiempo, presente tanto en las presentimientos del artista como en el producto de su trabajo. Naturalmente, estos presentimientos no tienen valor cognoscitivo sino sólo operativo: no son ni previsiones, ni proyectos, sino que se identifican con la conciencia con la que el artista sabe que, *si* su búsqueda termina en descubrimiento, él está en situación de reconocerlo como tal. Ahora bien, si la obra es al mismo tiempo ley y resultado de la creación, hay que reconocer que ésta es como un proceso orgánico, es decir, unívoco y limitado, que va linealmente del germen al fruto maduro y que no puede concluirse más que en un punto, ni antes, ni después, so pena de caer en la inmadurez o en la decrepitud, Por mucho que el artista se encuentre siempre frente a múltiples posibilidades entre las que debe escoger, sin embargo una sola es la posibilidad válida: el modo como se puede y debe hacer una obra es único. La analogía de la creación artística con el desarrollo orgánico es antiquísima: surge, aunque sea de un modo implícito, en Aristóteles; pero es una verdad que no cesa de mostrar aspectos siempre nuevos y vale la pena reconsiderarla para encontrar nuevas perspectivas. La psicología de la creación artística no podrá evitar esta analogía, sobre todo si se detiene a examinar el nacimiento de una inspiración, su crecimiento y maduración, su específica fecundidad o esterilidad, su posible frustación, etc. ¿Pero esta concepción, según la cual la actividad del artista solamente tiene éxito si se somete a la propia voluntad de la obra, no nos lleva incluso a la teoría de la preexistencia de la obra? ¿No habrá que concluir que la obra se hace por sí misma y que escoge al propio autor para hacer de él el seno de su gestación y el instrumento de su nacimiento? ¿La actividad

del artista no sería sino una especie de dócil obediencia y de ayuda benévola, como decía Goethe cuando se confiaba «auf das Gesetz, wonach die Rose und Lilie blüht?»

Sabemos, por el contrario, que el artista es el verdadero y único autor de su obra. La identidad entre *forma formata* y *forma formans* no significa solamente que la *forma formata* realice y desarrolle la *forma formans*, sino que incluso la *forma formans* no es otra cosa que la *forma formata*. El proceso artístico se puede interpretar como la progresiva constatación de tal identidad, en el sentido de que aquél está concluido cuando la obra llega a ser lo que quería ser. Pero desde su inicio no pretende ser otra cosa que aquello que ha de resultar, *si* resulta. La obra por hacer no es otra cosa que la obra hecha, *si* se hace y *cuando* se hace. Esto significa que la necesidad orgánica del proceso artístico es aquélla que se proyecta *en la intimidad* de la libérrima creación del artista: el artista está determinado por su propia obra, y si no obedece a la coherencia interna de la misma está condenado al fracaso. El modo como *debe* realizar su obra es el *único* modo como se *puede* y se deja realizar; pero la obra se puede realizar de este único modo justamente porque está radicalmente inventada, y llega al ser directamente del no ser. Si es cierto que el artista no triunfa si no hace la voluntad de la obra, no es menos cierto que esta voluntad la crea él mismo. El artista inventa no sólo la obra sino su legalidad: por esta razón se encuentra en la extraña situación de obedecer a la misma obra que él está creando. De aquí se deriva aquella admirable y fascinante combinación de libertad y necesidad que es característica del arte, por la que la obra es contingente y original en su existencia, pero necesaria y rigurosa en su legalidad. Nadie es más libre y más creador que el artista, que crea no sólo la obra, sino también la ley que la gobierna, es decir, el único modo en el que aquélla se debe y se deja hacer; sin

embargo, su situación es su constricción, ya que él se encuentra sometido a una ley perentoria e inviolable, que no es otra legalidad que la que él pone en el acto de concebir la obra: sometido por su libertad y libre a través de la coacción, autor y súbdito a la vez, servidor tanto más obediente cuanto más inventor y creador.

Verdaderamente éste es el núcleo de la «formatividad»: formar significa inventar la obra y al mismo tiempo el modo de hacerla; lo que explica por qué la actividad artística es a la vez libertad y necesidad, trabajo del artista y voluntad de la obra, aventura y determinación: en una palabra, tanteo y realización ordenada. Es lo que decía Valéry cuando, explicando la composición de *La jeune Parque,* afirmaba que se había tratado del «croissance naturelle d'une fleur artificielle» «une fabrication artificielle qui a pris une sorte de développement naturel». Cómo se pueden conciliar términos tan dispares, sólo se entiende si se piensa que se trata de dos puntos de vista distintos sobre una misma actividad: el punto de vista del artista frente a la obra que se propone realizar y el punto de vista de la obra concluida ya su ejecución. En el proceso de creación, el artista no conoce sino la serie de tanteos, los avatares de las continuas correcciones, la multiplicidad de los posibles derroteros, la necesidad de llegar a la forma a través de una progresiva exclusión y limitación de posibilidades y por composición, construcción, unificación; terminada ya la obra, se desvanece el halo de ensayos frustrados y de posibilidades estériles, y el camino se presenta unívoco desde el germen a la forma, como si la obra hubiese surgido de sí misma tendiendo hacia la natural plenitud de la propia perfección. Lo que desde el punto de vista de la obra es germen, embrión, organización y maduración, es desde el punto de vista del artista, respectivamente, intuición, proyecto, ensayo y resultado; de este modo el artista intuye que el camino es acertado cuando

en sus ensayos descubre una ley de organización, y sus esbozos son como un embrión en desarrollo y la obra ya concluida es como la maduración de una semilla. Terminada la obra, cambia el punto de vista del artista: sólo entonces, volviendo la mirada atrás, comprende que en la vacilación de sus tanteos uno sólo ha sido el camino efectivamente recorrido, y que era el único posible, el que él andaba buscando cuando entre las múltiples posibilidades intentaba fatigosamente abrirse camino, y la misma inmodificabilidad de la obra se le presenta como un signo de la univocidad de aquel recorrido. Este desarrollo orgánico de la obra, indeterminado e imprevisible *a parte ante* y unívoco y necesario *a parte post*, lo ha tenido que completar él mismo: toda obra lograda le parece, una vez conseguida, como la única que se debía hacer, mas para saberlo era necesario que la hiciese, y sólo haciéndola logra saberlo: antes, era *una* de las muchas posibilidades que había que intentar; hecha ya, se convierte en *la* posibilidad que se buscaba. La labor artística tiene así la incomparable prerrogativa de hacer del hombre el autor de creaciones naturales, de presentar como deber que cumplir y como problema que resolver, lo que en realidad es un germen por desarrollar, y de hacer como si fuese resultado de cálculo y organización lo que en realidad es fruto del crecimiento y de la espontaneidad. Otra admirable prerrogativa de la creación artística es el multiplicar las posibilidades allí donde parece reinar la necesidad y donde sólo lo real es válido: las múltiples posibilidades con las que el artista se enfrenta son inherentes al hacer, pero no a la obra: el hacer las crea, pero la obra las elimina; hasta el punto de que en el fondo existe sólo una posible verdad, pero en el proceso de la creación no se distingue de los falsos posibles, y, terminada ya la obra, cuando finalmente es reconocida, aquélla no es ya posible, sino irrevocablemente real.

Hay, pues, una dialéctica entre la actividad del artista y la intencionalidad de la obra, entre la libre iniciativa de la persona y la teleología inmanente de la forma. En virtud de esta dialéctica, la teleología de la forma actúa sólo *dentro* y *a través* de la labor del artista, no pudiendo separarse de él como si fuese su único marco posible, y el artista es tanto más creador cuanto más obedece la voluntad de su obra. La actividad del hombre alcanza su máxima intensidad y potencia precisamente cuando se inserta en la voluntad independiente de la forma: en la acción del hombre se crea entonces algo que, en vez de disminuir o sustituir la actividad, la intensifica y la refuerza, la sostiene y la dirige, incluso a menudo la exalta y la transporta, eximiéndola del esfuerzo y confiriéndole una facilidad superior. Lo que es una evidente confirmación, si es necesario, del carácter fundamental del hacer humano, que es siempre una síntesis de actividad y receptividad, lejos igualmente de la actividad y de la pasividad absoluta. Este es el núcleo central de la investigación que he realizado. Y si mis análisis pueden evocar conscientemente el *nisus formativus de Goethe*, o congenialmente el *schéma dynamique* de Bergson, o si alguno puede asociarla a los conceptos, que le son sustancialmente extraños, del *fulfilment* de Dewey o de la *Gestalt* de los psicólogos, es sin embargo en esta idea de la síntesis de actividad y receptividad donde encuentra su fundamento especulativo y su original verdad.

Es así como la estructura de la «formatividad» nos decubre el carácter incierto y azaroso del conocimiento y de la creación pero confirmándonos al mismo tiempo la paz firme y duradera que puede derivarse de aquélla, ya sea por el goce tranquilo de la contemplación o por la perennidad definitiva de la forma.

# 3
# Tradición e innovación

Nadie pone ya en duda que tradición e innovación, aunque aparezcan a veces violentamente contrapuetas, están en realidad unidas por una solidaridad originaria y profunda. Es en virtud de la innovación como las tradiciones no sólo nacen, sino que incluso se perpetúan. Continuar sin innovar es sólo copiar y repetir, e innovar sin continuar significa a menudo construir sobre arena y fantasear en el vacío. En la más fiel de las imitaciones siempre está presente una exigencia de originalidad, y una necesaria referencia al pasado está presente en la más abierta ruptura. Los polos opuestos del puro conformismo o de la mera rebelión no hacen más que confirmar en su estéril unilateralidad la fecunda solidaridad de estos dos polos.

En mi opinión, la explicación de esta solidaridad es posible sólo en función de dos condiciones: el carácter ejemplar de la obra lograda y la afinidad espiritual entre ésta y sus continuadores, es decir, la ejemplaridad y la congenialidad. Estas dos condiciones explican cómo, dándose una colaboración, una tradición se instituye y mantiene, y, sin ella, esta misma tradición entra en crisis y muere.

Si un acto de innovación logra fundamentar una tradición, es por el poder de su ejemplaridad. Un proyecto difuso, sin embargo, ralentiza el ritmo del arte sometiéndolo a un vaivén de ímpetus renovadores y de desidia inoperante, de atisbos de originalidad y de inercia de repeticiones mecánicas, como si la perpetuación de un éxito memorable fuese la expresión de una reiteración pasiva, es decir, el efecto de una especie de decadencia del espíritu o de esclerosis de la creación. Pero no hay que con-

fundir la alternancia de innovación y continuidad con la alternativa de actividad y pasividad. La costumbre no es propiamente el resultado mecánico de la repetición o el automatismo de una libertad degradada, sino un depósito y una reserva de energía que está en condiciones de distribuir con generosa fidelidad la fuerza acumulada de una forma discontinua durante mucho tiempo. Entendida así, la costumbre es más un sostén que una traba para la acción, más una garantía de su permanencia que un obstáculo a su ejercicio, y nos lleva a la idea de que un ímpetu creativo puede estabilizarse y perpetuarse sin que por ello tenga que fosilizarse y esclerotizarse. No hay que admitir que el carácter extremadamente innovador de la invención artística llegue a ser una invitación para considerar la constancia y la continuidad de la tradición como el progresivo empobrecerse de una inspiración o como la natural consecuencia de su agotamiento. Se trata precisamente de lo contrario, es decir, de la prolongación eficaz de intuiciones particularmente fuertes.

Desde luego, el arte es esencialmente innovación, y no por casualidad se ha recurrido para definirlo, aunque sea impropiamente, al concepto de creación, porque es una producción de objetos radicalmente nuevos, un continuo incremento de la realidad, una innovación ontológica; pero es justamente la fuerza de la innovación la que representa una llamada a la continuidad y una exigencia de perpetuidad: la obra conseguida no se limita a exigir reconocimiento, ni se contenta con la crítica laudatoria, ni busca la utilidad de los asentimientos, sino que despierta y estimula una nueva actividad, inspira y proyecta ulteriores posibilidades operativas, cultiva y alienta propósitos creativos, sugiere motivos y apunta nuevos programas, abriendo un surco por donde nuevas obras estén prontas a encauzarse. Es así como nace la tradición, que, lejos de reducirse a la pasividad de la repetición o al pau-

latino empobrecimiento de una idea, se torna activa, emulación creativa, continuidad eficaz. Se puede hasta decir que el logro natural de la innovación es la tradición, puesto que la obra acabada, por el mismo acto en el que la originalidad concluye el proceso inventivo, con la ejemplaridad suscita la continuidad y la perpetuidad. La originalidad es por su propia esencia ejemplaridad, y así como la originalidad es el resultado de la innovación, de la misma manera la ejemplaridad es el fundamento de la tradición.

Esta es una de las muchas manifestaciones de la eterna paradoja del arte. El arte es la actividad más revolucionaria que quepa pensarse, puesto que crea la originalidad, pero exactamente por esto es la más conservadora porque fundamenta la tradición. La obra modélica, que por su originalidad es única e inimitable, con su ejemplaridad da lugar a un estilo, es decir, a una corriente de obras afines. La tradición surge paradójicamente de imitar lo inimitable, de proseguir lo improseguible, de abrir lo ya concluido, de reemprender lo irrepetible, con lo que la imitación es tanto más fuerte cuanto más inimitable es el modelo. Por un lado, la originalidad y la ejemplaridad están en proporción directa, porque cuanto mayor es el brío innovador, tanto más fuerte es la tendencia a la conservación; por el otro, hay sin duda entre ellas una especie de desfase, porque la originalidad parece excluir a la ejemplaridad en el mismo momento en que la exige y la impone. Pero toda contradicción desaparece cuando se piensa que la ejemplaridad, más que la inmóvil plenitud de la perfección, es el vigor generador de la obra modélica: la fecundidad de la forma consiste en ser no tanto el arquetipo de una serie de imitaciones, sino más bien el tronco de una dinastía de obras de arte.

Pero la fertilidad de la obra modélica fructifica sólo gracias a un ambiente propicio, y corresponde a la con-

genialidad la tarea de alimentarlo. La ejemplaridad es eficaz sólo si es asumida en un acto de adhesión personal, que es en cuanto tal original e innovador.

Desde luego, la innovación es necesidad de originalidad, mientras que la tradición está llamada a la continuidad; y así como la originalidad no puede momificarse en un abstracto aislamiento que la privaría del aplauso de los seguidores y de la acción sobre la historia, del mismo modo la continuidad tampoco puede relegarse a una superflua inmutabilidad, so pena de destruir precisamente la ejemplaridad de donde nacía la exigencia de durar y perpetuarse. Pero lo que explica por qué originalidad y continuidad pueden actuar conjuntamente sin oposición, e incluso fortalecerse en una colaboración no menos estrecha que eficaz, es la congenialidad. La originalidad puede producir originalidad sólo en el terreno propicio de un alma afín y congenial, porque entonces la ejemplaridad es el resultado de una selección y de una afinidad selectiva, y la continuidad es una producción nueva y original: el artista ve en el modelo *su* modelo y no cesa de crear según *su estilo* incluso cuando continúa la obra precedente. La posibilidad de ser innovador y continuador al mismo tiempo corresponde, pues, a la congenialidad, gracias a la cual uno puede asemejarse a los otros siendo sin embargo él mismo, y ser él mismo pareciéndose a los otros.

Tiene vigencia aquí una dialéctica de independencia e interioridad, por la que la obra original ejerce la propia ejemplaridad sólo en el seno de la actividad que la retoma y la continúa. No es este acto de adhesión el que determina la ejemplaridad del modelo, ni tampoco es la ejemplaridad del modelo la que crea el acto de adhesión: se trata por el contrario de un encuentro feliz, que sólo la congenialidad hace posible. La ejemplaridad del modelo es una fuerza autónoma e independiente, pero actúa sólo como estímulo interior, como empuje, inspiración, seduc-

ción de la actividad que ha sabido descubrirla y conquistarla; y esta actividad merece ser reconocida como nueva y original, porque lejos de someterse a la ejemplaridad, toma, por el contrario, la iniciativa de aceptarla y descubrirla, de asimilarla e interpretarla. La tradición no es una mera materia destinada a disolverse en un comienzo absoluto, ni una realidad normativa que tenga que imponerse desde fuera, sino una realidad viviente capaz de alterar el ritmo interior de una actividad siempre nueva.

La tradición, pues, en el mismo momento en que surge como voluntad de conservación y perpetuación, nace como realidad destinada a innovarse y a cambiar. La originalidad personal corresponde tanto al acto que la prolonga y la mantiene como al que la origina y la funda. Esta es una exigencia de renovación en la medida en que es deseo de continuidad. No tiene otro lugar y otra vida sino la adhesión personal de quien la adopta; por esta razón, la adhesión, aunque sea de un solo miembro, produce allí un cambio total. Entrar allí no supone aumentar la serie de una cantidad adicionable, sino acceder a un mundo de personas, igualmente conscientes de su singularidad y de su semejanza, y por lo tanto dar una interpretación y una nueva realización de la tradición misma: reiniciar por el acto mismo de continuar. La tradición es una de aquellas realidades que cambian por el hecho de que uno se adhiera a ella, no tanto por el incremento que resulta de añadir a la obra nuevas energías, cuanto sobre todo porque viven sólo en las personas que participan de ella, y por ende en las nuevas que la adoptan: es una realidad antigua que vive sólo en la actividad siempre nueva de la que es a la vez estímulo y resultado.

Esta dialéctica de interioridad e independencia que regula las relaciones entre ejemplaridad y congenialidad es la única que puede explicar los dos aspectos más desconcertantes del problema: las obras de arte que no confir-

man su originalidad si no es continuando el arte precedente, y los casos en que la innovación ya no es posible sino como ruptura. Sólo gracias a esta dialéctica, ejemplaridad y congenialidad convergen hasta hacer posible la originalidad en la conservación, y cuando falta esta dialéctica ejemplaridad y congenialidad divergen hasta confiar la novedad sólo a una obra de ruptura.

La realidad viviente de la tradición ofrece el ejemplo de una originalidad que consiste en el modo personal de pertenecer a una escuela común, y de un arte que es tanto más original y nuevo cuanto mejor continúa y prolonga el arte antiguo. La función de la tradición no se limita a la transmisión del oficio, es decir, a aquella tarea, humilde aunque no secundaria, que consiste en auténtica y verdadera habilidad para disponer siempre de un caudal de potencialidades operativas, sino que empapa la realidad entera del arte, y anida en el corazón mismo de la creación artística, no tanto para acotar con un vínculo externo y común las distintas obras originales, sino, por el contrario, para alimentar desde el interior la misma fuente de la originalidad, y, por tanto, para alcanzar la comunidad en la novedad y la irrepetibilidad en la semejanza. La tradición no tiene nada de la cansada reiteración de la repetición, ni del dolente empobrecimiento de una inspiración, sino que exige la activa e incansable perseverancia de la obediencia creadora, en la que la actividad es la medida de la receptividad y la receptividad es el alimento de la actividad. Hay que darse cuenta de que la tradición no es una bola de plomo a los pies, una rémora al libre camino del arte, una prisión que nos corte las alas, sino herencia que hay que conservar, legado del que hay que ser merecedor, patrimonio que hay que hacer rentar, perfección de la que hay que ser digno y compromiso que hay que mantener. Entendida así la tradición, hace que el incremento no sea desorden, ni la innovación perturbación, ni

el cambio disipación, y, al mismo tiempo, que la conservación no conduzca a la repetición, ni la prolongación al trabajo mecánico, ni la continuidad a la identidad. La verdadera innovación ha de ser de algo que merezca la pena que se haga, es decir, no lo nuevo por lo nuevo, sino lo original, y la verdadera conservación ha de ser de algo que valga la pena mantener, no el pasado por el pasado, sino el pasado ejemplar. Así, la existencia del valor demuestra que la originalidad y la ejemplaridad coinciden, y, por tanto, la innovación y la conservación pueden tener el mismo objeto; y la posibilidad de un ejercicio simultáneo de conservación y de innovación es lo que realiza precisamente la tradición.

Cuando la solidaridad entre la ejemplaridad y la congenialidad se interrumpe, la innovación sólo es posible como ruptura. Es el caso en el que la congenialidad desaparece: entonces la ejemplaridad pierde su eficacia porque pretende imponerse desde el exterior, ya que la interioridad reivindica sus derechos, y la innovación se presenta como un rechazo, como una rebelión, como un reinicio. El modelo, sin perder nada de su valor objetivo, sale fuera de las poéticas en boga para elevarse al nivel de lo clásico: habiendo perdido el contacto con su tiempo, es siempre recuperable por el juicio, cuya valoración es universal, definitiva, inmutable, pero no puede jamás ser recuperado por el gusto, que es siempre cambiable, variable, histórico; hacerlo descender de aquel nivel y quererlo reinsertar en la actualidad significaría imponerlo mediante una coacción externa que no tiene nada que ver con la conservación y con la tradición. Cuando la congenialidad se pierde, la tradición se apaga. Se abre entonces una alternativa entre la repetición y la revuelta, entre la inmovilidad y el volver a empezar: esta es la verdadera alternativa de la renovación artística, que no se da jamás entre conservación e innovación, sino siempre entre la inercia

del conformismo y la ruptura de la rebelión. La acción simultánea de conservación e innovación cede el puesto al dilema entre repetición y ruptura, porque, contra la inercia, la originalidad sólo puede hacerse valer como rebelión. No hay que confundir los derechos de originalidad con las falsas rupturas. Es una falsa ruptura la que mira a la novedad por la novedad, sin preocuparse de sustituir un nuevo valor por el antiguo, es decir, de fundar una nueva tradición. Siempre hay supuestos renovadores que entienden la innovación como una ruptura: falsos profetas de la novedad, incapaces de comprender la verdadera originalidad; traidores del valor, transforman en dilema la síntesis de innovación y tradición; egocéntricos solipsistas, olvidan que la congenialidad no es expresión inmediata de preferencias personales, sino difícil ejercicio de «alteridad» y constante vocación de comunicación. Por su carácter estéril y puramente negativo, estas falsas rupturas se reducen a ser parodias de originalidad y caricaturas de innovación: el pasado no se deja someter a este tratamiento que lo rechaza sin interpretarlo, y se venga transformando esta ruptura en una simple inversión del pasado, incapaz tanto de renovarlo como de librarse de él. No olvidemos las rupturas aparentes, que en realidad son los momentos en que el aspecto innovador de la tradición se acentúa con un ritmo más fuerte y acelerado. Aquella simultaneidad de innovación y conservación que caracteriza la realidad viviente de la tradición se muestra de una manera distinta según se acentúe uno de los dos elementos, hasta el punto de que el habitual cambio de la tradición es ahora lento e insensible, ahora más rápido y veloz, ahora imprevisto y arrollador: a veces el proceso se ralentiza en un ritmo lento sometido a la alternancia de momentos estériles y momentos fecundos; otras veces por el contrario se concentra en bríos repentinos e ímpetus inesperados. Pero la verdadera ruptura es la que, cuando

se pierde la relación de la congenialidad con el pasado y la tradición, acaba en puro artificio y manifiesta en el rechazo y en la vuelta a empezar los únicos modos de establecer la exacta relación entre el pasado y el presente.

De todo esto resulta que hay dos tipos de originalidad: la que se alcanza sólo interpretando y continuando una tradición, y la que se logra rompiendo con ella. Sería injusto atribuir la segunda a los grandes artistas y la primera a los artistas menores. Ciertamente, la plenitud de la creatividad y el vigoroso poder del genio vuelven a menudo al artista indiferente a toda tradición. Pero hay también grandes artistas que han sabido hacer de la fidelidad a una tradición la condición misma de su grandeza. Desde luego, una tenue vena de arte genuino se puede apagar sin el soporte de una realidad artística previa en la que apoyarse y de la que sacar fuerza: a veces se cae en lo banal y en lo convencional porque se prefiere ser distinto a como se es antes que parecerse a nadie: entonces el miedo al conformismo es más paralizante que estimulante y los celos de la propia originalidad llegan a ser una obcecación voluntaria. Pero si es cierto que es mejor la autenticidad de una débil vena artística apoyada en la tradición que la ostentación de una falsa originalidad, es también cierto que, a menudo, la falta de audacia condena al tímido artista a la repetición, que tal vez habría sabido encontrar su genuina originalidad, aunque débil, si hubiese osado sacudirse el yugo de la admiración demasiado fuerte, y por tanto estéril, por el pasado. En todo caso, la originalidad no puede ser jamás un programa, sino un resultado: está siempre en condiciones de manifestarse en cualquier situación, tanto en la continuidad y en la reanudación como en las rupturas y en las vueltas a empezar.

## 4
## La obra de arte y su público

La obra de arte es a la vez una creación personal y libre a la que hay que enfrentarse desde el punto de vista de la singularidad y la autonomía de su valía, y una formación profundamente arraigada en un terreno social que condiciona no sólo su origen y su sentido, sino también su génesis y su alcance. Existe por ello una relación estrecha y esencial entre la obra de arte y su público: la obra de arte nunca está tan aislada como para poder prescindir de una expectativa que colma o de una atención que exige, y el medio del que emerge la obra de arte y al que va destinada no es nunca tan compacto y denso como para no poder discernir en él la multiplicidad de las personas que aportan sus propias diferencias en el marco de la unidad de una aspiracion o de un consentimiento.

El carácter social y el carácter personal del arte, lejos de oponerse mutuamente, están unidos por una original y profunda solidaridad, pues la «persona» es una realidad que nada tiene que ver con el individuo o con el «sujeto»: el individuo se encuentra en la sociedad rodeado de una indiferencia que lo predispone a no ser más que un número entre la masa y el sujeto disuelve en su pura actividad interior cuanto encuentra, mientras que la persona es a la vez singular y abierta, irreductible y comunicativa, independiente y disponible. La disociación entre el carácter personal y el carácter social de todo fenómeno humano sólo es posible a partir de una deformación del estatuto de la personalidad, mediante la cual la singularidad se empobrece en el seno de la indiferencia numérica de una muchedumbre y la apertura se acentúa con una ac-

titud exclusiva y devoradora. Y es precisamente el público de una obra de arte el que puede proporcionarnos la figura ejemplar, el paradigma incluso, de esta convergencia de personalidad y sociabilidad pues, tal como lo veremos luego con más detalle, las personas que lo componen se unen en una esperanza o una apreciación sin olvidar su irreductible personalidad, intensificando antes bien sus diferencias en la medida en que dan con la armonía que las une.

Pero es probable que el carácter social del arte afectara menos al arte que a la sociedad si se descuidara su importancia específicamente artística. Es sin duda posible contemplar los fenómenos del arte desde un punto de vista estrictamente sociológico, se puede incluso reconocer que esta consideración, en la medida en que contribuye a la reconstrucción histórica, facilita la comprensión y la interpretación del arte y se convierte así en un instrumento útil y a veces indispensable para el crítico; pero el discurso resultante no se refiere al arte como tal, pues las categorías que utiliza, lejos de ser estéticas, son sólo sociológicas.

Un discurso sobre el carácter social del arte sólo conserva un significado estético si las condiciones y las funciones que atribuye a la obra de arte se vuelven, por un lado, ocasiones artísticas, sugerencias operativas, premoniciones de éxito, promesas de eficacia y, por otro, resultados cumplidos, realizaciones consumadas, llamadas a la participación, formas animadas por una incesante vitalidad. Es esencial que tanto los antecedentes y los presupuestos del arte como sus funciones y sus objetivos se consideren como móviles internos de la actividad del artista y como aspectos constitutivos de la obra de arte: como posibilidades de arte y provocaciones operativas para el autor y como estímulos y reclamos interpretativos para el lector. Se evitará así, ante todo, que las categorías

sociológicas determinen las categorías estéticas o pretendan sustituirlas, ya que son más bien las categorías estéticas las que se amplían hasta abarcar el carácter social del arte; se alcanzará además el punto de unión entre el carácter social y personal del arte, ya que las condiciones y los objetivos sociales del arte sólo encuentran su realización viva en la creatividad del artista, y la obra no consigue su expansión vital más que entre el público que ella misma sepa sondear.

Antes de presentarse bajo la forma ejemplar de relaciones entre la obra y su público, la doble influencia que tiene la sociedad sobre el arte y el arte sobre la sociedad se expresa de varias maneras tan reveladoras como iniciadoras. Ante todo, no se puede negar el carácter fundamentalmente artístico de la sociedad, ya que el desarrollo en sí de la vida social presupone actos creativos que inventan las figuras y producen las manifestaciones de esta vida. Las instituciones políticas y jurídicas son el resultado de una actividad creadora que sólo la imaginación puede provocar y encauzar. En este sentido, la sociedad es una verdadera «vida de las formas» y un ejemplo incomparable de la actividad «poética». Las ceremonias de la vida social, pública y privada, tanto política como religiosa, exigen la intervención de una intensa actividad formativa, que se manifiesta en la creación de los rituales, de los códigos de cortesía, de los tratados de urbanidad: ya que es evidente que los ritos prescritos y las reglas del decoro presuponen no sólo una intención civilizadora y fuerza de costumbre, sino también una imaginación figurativa y una voluntad de hacer arte. Los discursos públicos y las conversaciones privadas intentan conseguir cierta elegancia formal e implican cierta pesquisa en pos de los efectos: éste es, en efecto, el origen de cualquier elocuencia, la de la cátedra, la del foro, la de la tribuna y todo el encanto de una conversación brillante e ingenio-

sa. A las personas, los locales, los edificios dedicados al culto religioso, a las ceremonias cívicas y a las conversaciones privadas les agrada que se cuide su decoración, mobiliario y arquitectura. Fruto de ello es el carácter artístico de los gestos, del aspecto, de la decoración requeridos por la solemnidad de las reuniones y por el tono de los encuentros; el conjunto de las artes que sugiere la función eminentemente social de la religión, tales como la liturgia, la música sacra, la arquitectura religiosa; así como las paradas, la arquitectura civil, el urbanismo; incluso las artes que representan los placeres de la sociedad, la danza, los juegos, la moda. Se trata de una actividad formativa inherente a la sociedad e indispensable para el propio desarrollo de la vida social, y que, en un momento dado, se acentúa y ahonda en una búsqueda consciente de los efectos y una evidente intención artística. Y de esta forma, el acto innovador y original del arte surge como prolongación de una actividad que, por una parte lo prepara, lo sugiere, lo perpetúa y, por otra, lo reclama, lo exige, lo suscita.

El camino queda entonces franco para los casos en que hay que reconocer que el propio arte posee un carácter social. Es el caso de algunos poetas épicos que recogen los relatos, las leyendas y los cantos populares; es el caso de las catedrales seculares e incluso milenarias en las que generaciones enteras de artistas, la mayoría de la veces desconocidos, han trabajado con entrega y sumisión, y que a través de la diferencia de estilos, de siglos, de personas, han conservado a menudo una profunda unidad y una secreta armonía, expresión viva de un alma común y de una tradición ininterrumpida. Es el caso, finalmente, de las ciudades antiguas, cuya viva unidad da testimonio de una colaboración que ha sabido alcanzar el nudo dialéctico de interpretación y tradición, por una especie de obediencia creadora que conoce todas las vicisitudes de la imitación

y de la originalidad, de la continuidad y de la innovación y que, a través de todos los matices de la comunidad, del parecido, de la participación, llega a unir de forma indisoluble unidad y variedad.

Nadie querrá negar, por otra parte, que al artista lo condiciona la sociedad: hasta tal punto que se podría esbozar una sociología de los artistas: del que vive de su «oficio» y del pintor que impone su arte; del poeta cortesano y del poeta maldito; del artista oficial y del rebelde; del artista como personaje público y del artista bohemio; del origen del artista, de sus opiniones políticas, del puesto que ocupa en la sociedad. Pero no hay que creer que la situación social del artista y su alma interior se encuentren en la obra a diferentes niveles: la obra no tiene más que una capa, que es su contenido, es decir, una espiritualidad tan colectiva como singular que se refleja por entero en el estilo y se identifica por completo con el cuerpo físico de la obra, de manera que la vertiente social y la vertiente personal, inseparables ambas, proceden del «mundo» único e indivisible de la obra.

No sólo la influencia de la sociedad sobre el arte sino también la del arte sobre la sociedad puede tener un alcance propiamente estético. El arte puede fijarse un objetivo social y tender a la difusión de determinadas ideas religiosas, políticas, filosóficas en algunos sectores restringidos, como los cenáculos de iniciados, o amplios, como una clase social, un pueblo, una nación; lo cual no resulta incompatible con la naturaleza del arte con tal de que tales intenciones y tales funciones no se queden en limitaciones externas sino que se conviertan en posibilidades creativas. No se trata, en tal caso, de metas que haya que perseguir *por medio* del arte sino de metas que hay que alcanzar *en* el arte; de forma tal que no es que el arte llegue a serlo tan sólo si alcanza esas metas sino, más bien,

que el arte alcanza esas metas precisamente porque consigue ser arte.

Es cierto que, a menudo, la influencia que ejercen determinadas obras de arte sobre ciertas épocas o pueblos, o incluso sobre la humanidad entera, se debe menos al valor artístico de la obra y a la apreciación consciente de las críticas que al interés objetivo del tema y a la ingenua confianza de los lectores. Se trata, pues, de una postura que no deja de provocar cierta desconfianza; pero no hay que olvidar que la aprobación que se concede a una obra de arte no es un acto de naturaleza compleja y de unidad indivisible, de forma tal que incluso la atención que se le presta al tema, al relato o al mensaje moral es un testimonio, aunque indirecto, del valor artístico de una obra que ha provocado el entusiasmo de tantos lectores mediante un único aspecto de su realidad estética, y que la apreciación estética, lejos de excluir las diferentes formas de acercarse a la obra de arte y las diferentes maneras, tanto intelectuales como prácticas o utilitarias, de gozar de ella, encuentra en ello más bien un beneficio de intensidad, profundidad y riqueza. Por lo demás, aquello en lo que se ha convertido una obra de este género para una época o para un pueblo o para una nación, se ha incrustado de tal forma en ella que es ya imposible, e incluso inútil, extirpársele, es como una pátina que cambió el rostro original de la obra sin por ello desfigurarlo, ya que solamente lo transforma siguiendo los rasgos de ese rostro, como una interpretación a la vez fiel y creativa.

Disponemos ahora de todas las condiciones para poder comprender el sentido de las relaciones entre la obra de arte y su público. Hay que reconocer que el gusto del público es una verdadera condición social del arte, porque es una especie de conciencia estética socialmente organizada, con sus expectativas y sus juicios y con sus exigencias y sus veredictos. El artista puede tomarlo en con-

sideración, ya transformándolo con su maestría en una ocasión de arte, ya considerándolo como la pauta de sus actos, lo que no deja de comprometer el valor artístico de los resultados, ya, también —y éste es el caso más negativo— sometiéndose a dicho gusto para conseguir a toda costa la aprobación del mundo. Pero el gran artista va más allá del gusto de su época: está en condiciones de crearse él mismo su propio público y de transmitirle su gusto original, tanto en el caso en que interprete y descubra las profundas exigencias de su época como en el caso en que anuncie e inaugure una época nueva y diferente. Estos dos casos son mucho menos diferentes de lo que parece, ya que el gusto del público no es nunca tan claro y determinado como para no exigir la intervención del artista, no sólo para apartarlo de la confusión y para concretar su calidad sino, ante todo, para anticiparlo y prefigurarlo por una especie de augurio creador. El público acaba por hallar en el artista el fundamento de los oscuros presentimientos y de las preferencias instintivas que poseía sin conseguir, sin embargo, tomar conciencia de ello; es posible que incluso resista con tesón a las innovaciones que reconocerá más tarde como conformes a sus aspiraciones más hondas y recónditas. Sea como fuere, es el público quien debe someterse al artista innovador, en el sentido de que es el artista quien sobrepasa e incluso destruye al público que se le resiste, creando él mismo su propio público.

Este es, en efecto, el más profundo y auténtico carácter social del arte: ante todo el arte no consigue ser arte más que si transforma sus condiciones sociales en sugerencias operativas, pero, ante todo, el arte es fundador de sociabilidad ya que la obra, con su sola presencia, crea su propio público. El arte no puede prescindir del público: no en el sentido de que dependa de él o que saque de él reglas o consejos, sino en el sentido de que lo prevé, lo

exige, lo suscita, lo arrastra. La relación entre el artista y su público no es un hecho accidental que surja a posteriori ni tampoco una circunstancia que no afecte más que a determinadas artes como la oratoria, el teatro, el cine, lo cual plantea problemas muy interesantes y complejos dignos de una investigación especial y más profunda. Se trata, por el contrario, de una relación que pertenece a la propia esencia del arte; tan cierto es que el artista no tiende más a que convertirse en espectador de su propia obra, ya que la obra no es real ni perfecta más que en el momento en que es capaz de vivir su propia vida y de obtener la aprobación de los lectores y, ante todo, la aprobación del autor. Aunque el proceso artístico sea un movimiento en el que autor se convierte cada vez más en espectador, aunque el punto culminante de la producción artística sea la contemplación, aunque el «hacer» no se transforme en «perfeccionar» más que mediante un «impulso» gracias al cual el propio autor deja de intervenir en la obra y consigue, al fin, contemplarla, podemos decir que el punto de vista del público le resulta esencial al artista; tan sólo por el hecho de hacer arte, el artista funda un público, prevé su puntos de vista, moldea sus gusto, determina su sensibilidad. No es que el artista deba tener en cuenta al público; por el contrario, no debe pensar más que en hacer arte y, por eso mismo, creará su público. El valor de la obra no depende de que el artista haya elegido previendo las reacciones de los lectores: el artista no debe buscar el efecto de la obra sino solamente su existencia, ya que en la obra de arte el efecto y la existencia forman un todo de manera tal que subordinar la existencia al efecto es destruirlos a ambos.

El público de una obra de arte —como hemos visto— representa de manera ejemplar la unidad indisoluble de personalidad y sociabilidad. Si esto es así, hay que admitir que el arte plasma la noción más difícil de sociabili-

dad, pues la obra de arte se dirige a todo el mundo, pero le habla a cada cual a su modo: no sólo no exige a su lector un esfuerzo de despersonalización sino que, al contrario, recurre precisamente a su personalidad, pues la interpretación es una forma de conocimiento en la que la persona no es sólo la iniciativa sino, también, el instrumento e incluso el contenido del acto de conocimiento. Lejos de suponer un límite o un obstáculo, la persona del lector es el único medio del que éste dispone para penetrar en la obra de arte: las revelaciones que promete por la interpretación no se brindan más que a la simpatía, mediante una conversación en la cual la pregunta se formula de forma tal que se obtenga la respuesta más comprensible desde el punto de vista del lector. La obra se abre a un conocimiento que, lejos de exigir la supresión de la persona, reclama más bien su análisis profundo; hecho que aumenta el encanto del arte que, al tiempo que proporciona un enriquecimiento espiritual del calibre de la posesión de una obra, lleva a la persona del lector a participar de la propia originalidad de la obra de arte. Todo esto equivale a decir que el arte se le manifiesta a cada cual a su modo: en el público que el arte crea, los nexos son tanto más estrechos cuanto que la conversación del lector con la obra es únicamente personal. La universalidad y la comunidad que se alcanza mediante el arte no se plasman más que a través de la singularidad, lo que demuestra de forma muy evidente que en la sociedad lo esencial no es la impersonalidad o la despersonalización sino, al contrario, la realidad insustituible de la persona.

Basta, pues, con la presencia de la obra de arte para formar un gusto y, lo que viene a ser lo mismo, para fundar un público. El gusto no es únicamente una manera de ver y de juzgar sino también, y ante todo, una manera de vivir, de pensar y de sentir: basta con vivir a diario al lado de obras de arte, aunque sea de esa forma distraída

corriente entre los habitantes de las ciudades artísticas, para adquirir una afinidad electiva con el espíritu que se ha encarnado en ella, de forma tal que se llega, al fin, a participar de él de manera quizás inconsciente pero tanto más sustancial y profunda. Se establece una comunidad; como sucede con amistades surgidas o reforzadas por el mismo amor hacia determinadas formas de arte; como sucede con la acción unificadora que ejercen sobre un pueblo o una nación los poetas patrióticos verdaderamente inspirados; como sucede con la unidad difusa que funda un estilo o un movimiento artístico a través de los siglos y entre pueblos diferentes.

Se trata de un público disperso quizá en el espacio y en el tiempo, pero estrechamente unido por lazos indisolubles aunque puramente ideales; se trata de una verdadera comunión entre mentes que quizá no se conocen y que se reúnen espontáneamente en torno a la simple presencia de obras de arte, cuya constante disponibilidad se transforma así en garantía de revelaciones cada vez más penetrantes. Resulta reconfortante saber que, en el mismo lugar y en cualquier momento, nos está esperando siempre una obra, aparentemente encerrada en una impasible indiferencia pero dispuesta siempre a ofrecernos la merced de un rostro benévolo y el apoyo de una fidelidad que no falla; inabordable en su austera soberanía y sin embargo abierta a la conversación más animada sólo con saber interrogarla y escucharla; dispuesta a recibir un homenaje tanto más recompensado cuanto que no lo ha solicitado; visible tanto para los transeúntes cotidianos como para los viajeros curiosos; capaz de ofrecer a quienes lo merezcan un mensaje imperecedero que, franqueando continentes y cruzando siglos, reúne, en estrecha solidaridad, a personas de todas las épocas y de todas las razas. Es ésta una experiencia particularmente reveladora, que esclarece un punto esencial del alcance ontológico de

la actividad humana, es decir, el nudo dialéctico de contingencia y necesidad de libertad y verdad, de historia y perennidad; en resumen, la relación esencial que abre la persona al ser.

Todo esto nos lleva a reconocer que para adquirir una noción exacta del carácter social del arte y de las relaciones de la obra con su público hay que despejar el terreno de las erróneas o pobres maneras de concebir la comunicación y la expresión, que algunos estetas contemporáneos convierten en la esencia del arte. Parece, en primer lugar, que el arte no puede fundamentar en nada mejor su carácter social que en la comunicación. Ahora bien, no se puede por menos de reconocer el carácter esencialmente comunicativo del arte: la obra de arte resulta, por naturaleza, accesible a cualquier interpretación que quiera revelarla y poseerla; más aún, ella es quien reclama la interpretación y quien la desencadena y la dirige; es ella también quien se brinda a la interpretación más fiel y penetrante: puede decirse, en suma, que la obra de arte encarna la esencia misma de la comunicación. Pero aunque el arte sea esencialmente comunicativo, no es menos cierto que la comunicación no agota la esencia del arte: sería reducir la obra de arte a un simple instrumento, a un producto fungible, a un objeto de uso, destinado a desaparecer una vez usado y consumido.

Si la comunicación fuera una cualidad exhaustiva del arte, habría que aceptar que una superproducción cinematográfica o una canción ligera son más artísticas que un bello poema o que una magnífica pintura porque gozan del favor de las masas populares, mucho más numerosas que los ambientes, forzosamente muy restringidos, de los críticos, de los entendidos y de la gente culta. En contra de esto, podría afirmarse que, a través de los siglos, el público de una verdadera obra de arte es quizá mayor que el público —muy amplio pero efímero— que en un mo-

mento dado la utilización de los «mass-media» proporciona a una canción ligera. Pero reducir la calidad artística a la simple comunicación conduce precisamente a cambiar la noción de arte que, de esta forma, perdería en valor y en duración lo que ganaría en extensión y en presencia. Privar al arte de su carácter excepcional es privarlo también de su universalidad y de su perennidad: el arte que está al alcance de todos, completamente inmerso en la vida de su época, presente en los menores aspectos de la civilización de la que forma parte, es un arte tan ligado a sus condiciones históricas que está destinado a morir con su época y a hacerse cada vez más incomprensible. Es un arte de gran difusión pero de baja calidad, tanto más expuesto al desgaste del tiempo cuanto que lo consumen velozmente. Es un arte acorde con una época de masas como la nuestra, en la que es prácticamente un deber social el atribuir a los productos abundantemente consumidos por las masas el mismo mérito y dignidad que a las obras apreciadas por las personas refinadas y competentes; en la que se piensa más en situar a una obra en su contexto histórico que en la posibilidad de fijar su valor; en la que no es escandaloso que la industria cultural trate de la misma manera una obra cuyo único valor consiste en ser objeto de comunicación y de consumo y una obra cuyo valor reside en sí misma y en su propia independecia soberana; en la que, en resumen, el arte se sustituye por su «Ersatz».

Ahora bien, si es cierto que la obra de arte funda su público en vez de depender de él, hay que admitir no sólo que la comunicación no agota la esencia del arte, sino también que la obra, lejos de brindarse a un «consumo» fácil y destructivo, exige más bien esta «contemplación» interpretadora y reveladora que el activismo y el hedonismo actuales pretenden rechazar. El consumo es un goce que no posee más meta que él mismo; un goce impaciente y

devorador, que destruye su objeto en el preciso instante de poseerlo; un goce adaptado a una forma de arte que piensa menos en durar que en gustar a la mayoría. Por el contrario, la contemplación no tiene más meta que la revelación de su objeto, que se hurta tanto a la precipitación como a la inercia y que «deja estar» a su objeto, atento a su realidad y a su independencia; un goce adaptado a una forma de arte que nace en una época pero que sigue viviendo más allá de todas las épocas. El arte perecedero sólo reclama el consumo y muere con él; el arte eterno —que es el único verdadero— suscita la contemplación y la regenera constantemente gracias a su propia perennidad.

Parece además como que la noción de expresión fuera la más idónea para determinar el carácter social del arte. El arte, según se dice, consiste en proporcionar una imagen perfecta de la sociedad que el artista representa en tanto en cuanto él mismo es uno de sus productos; el arte refleja pues, debido a su esencia, sus condiciones sociales e históricas: en resumen, el arte llega a posteriori, no hace más que «corresponder» a una situación, lo suyo es «expresar» su época. Ahora bien, es cierto que el arte expresa la humanidad del artista, e incluso, el espíritu de la época y de la sociedad, reflejado en su personalidad viva; pero esta expresión, por más que sea esencial para el arte, dista mucho de agotar su auténtica naturaleza.

El arte, como hemos visto, no depende de un público preexistente sino que crea un público; lo cual equivale a decir que el arte consiste menos en expresar que en revelar, menos en concluir que en comenzar, menos en reflejar que en fundar. El arte no le sobreviene a la realidad ya existente, sino que funda él una nueva realidad; el arte no refleja un espíritu ya formado, sino que nos enseña él una nueva forma de humanidad, el arte no expresa un mundo acabado, sino que descubre él un mundo nuevo;

y ello porque el arte se instala en el propio corazón de la realidad en movimiento y porque la obra de arte es en sí una realidad, un espíritu, un mundo: su propia realidad, su propio espíritu, su propio mundo. Su poder no consiste en concluir una época; si así fuese, moriría con su época, arrastrado por ese mismo tiempo que quería detener y fijar en la expresión; su poder consiste más bien en abrir el tiempo y en comenzar una época, en el sentido de que ella es en sí un tiempo nuevo y una época nueva. El arte tiene el poder de «comenzar» porque él es un comienzo: es «inicial», aún más, es —por decirlo de algún modo— «iniciático», no sólo porque es «original», sino, más aún, porque es «originario».

De ello se deriva que vuelve a confirmarse el carácter ontológico del arte. El arte tiene en verdad un carácter social, comunicativo, expresivo; pero si funda un público, más que depender de él, si se hurta a un consumo destructivo para exigir una contemplación interpretante, si no se reduce a un simple reflejo de la situación, sino que abre una época al descubrir un mundo, es porque es revelador, es porque se instala en el propio corazón de la primera y originaria relación entre el hombre y el ser y entre la persona y la verdad.

# 5
# Traducción, adaptación, versión

Terminado el proceso de formación, la obra de arte se identifica con su específica materia, en cuanto materia ya formada: la poesía consiste en unos determinados sonidos, relacionados entre sí de un modo específico; el cuadro no es otra cosa que la combinación de unos colores mezclados de una forma propia en una superficie concreta; la estatua es un bloque de mármol configurado según determinadas líneas y volúmenes, etc. Pretender separar la obra de su materia es imposible: sería como buscar en la obra un espíritu diferente y separado de su cuerpo, y olvidar que la obra está *toda* en su presencia física, que es cuerpo y espíritu a la vez. El hecho es que la materia no sobreviene inesperadamente a la intuición inicial de la obra, ya que ésta surge como tal en el momento en que se plasma en su materia: la obra nace como adopción de la materia y se concluye como materia formada. El proyecto de una obra no se puede dibujar al margen de su concreta realización: el germen de la obra contiene ya la totalidad del arte, aunque sea de un modo primario, es decir, contiene ya la materia y la forma: el proceso artístico consiste esencialmente en el comienzo de la modificación de la materia y nace del presentimiento de la identidad final de la idea con su materia. Esto significa que la materia no es indiferente a la obra de arte: en ningún caso se puede decir que una obra siga siendo la misma con otro cuerpo, puesto que el cambio de cuerpo no es algo periférico y superficial, algo secundario, sino que supone un cambio de toda la obra: la materia de una obra no es algo añadido y meramente accidental, que se pueda sustituir: sustituirla significa suprimir la obra.

De aquí se deriva lógicamente la imposibilidad de todas aquellas actividades que implican un cambio de materia, como la traducción de una poesía de una lengua a otra, la adaptación de un texto de género a otro, la versión de una obra de un tipo de arte a otro, puesto que pertenece a la materia la variedad de las lenguas, la específica estructura de un género, y la diversidad de las materias dentro de un mismo arte y según qué tipo de arte. Parece, pues, que se puede decir de estas operaciones lo que Croce afirma respecto a las traducciones, que son como las mujeres de los otros, o fieles pero feas, o infieles y bellas, y es que son o una simple copia hecha por motivos prácticos, y cuya función es recordar el original, o, mejor, suscitar la nostalgia, o una obra completamente nueva y distinta. De aquí se deduciría que el autor de traducciones, adaptaciones o versiones se encuentra frente a un dilema: o, consciente de que tiene que hacer una reproducción se limita a un calco, o, fascinado por la posibilidad de una obra nueva, puede tomarse, frente al original, todas las libertades que quiera.

De este modo terminan precisamente las reservas esenciales sobre la traducción, la adaptación y la versión, que, en rigor, no tienen nada que ver ni con el calco ni con el rehacer de una obra nueva. El calco responde a un intento modesto, y consiste, por ejemplo, en reproducir en bronce la estatua de mármol, o copiar a lápiz un cuadro al óleo, o en pasar una novela a drama o un drama a un guión radiofónico, etc., limitándose a hacer las transformaciones estrictamente exigidas por la nueva materia, es decir, en los casos citados, a fundir la estatua en vez de esculpirla, a separar el dibujo prescindiendo del color, en pasar a un diálogo escenificado una narración, o lo gestos y las figuras a palabras, sonidos, ruidos. Más que una traducción, versión o adaptación se trata, en estos casos, de «arreglos», de «ajustes»: son, en el fondo, copias, repro-

ducciones, réplicas, todas cosas legítimas, pero que no tienen nada que ver con las operaciones en cuestión, puesto que se refieren exclusivamente a un intento práctico y utilitario, sin tener en cuenta la naturaleza artística de la obra. La recreación, por el contrario, obedece a un proyecto ambicioso, y tiene lugar cuando, respecto a la obra nueva, la obra antigua no se conoce como texto o modelo, sino como punto de partida o sugerencia: no un original al que hay que servir y respetar, sino motivo de inspiración u ocasión estimulante. Cuando se logra, da lugar a obras nuevas, que sólo se parecen a las antiguas por tener un mismo argumento o un mismo tema, e incluso también por la afinidad de la inspiración, pero con un acento totalmente nuevo y distinto, y, cuando no se logra, es más lastimoso que un calco que, al menos, evoca, aunque nostálgicamente, el original. En todo caso, es creación de una obra nueva y, como tal, no es ni traducción, ni adaptación, ni versión, operaciones éstas que pretenden referirse efectivamente al original y dar de él una verdadera y propia visión.

Con todo, las operaciones de las que estamos hablando y que intentamos definir en su específica naturaleza son reales y probadas, como lo confirman no sólo los continuos trasvases de lengua a lengua, sino sobre todo la práctica habitual de las artes figurativas y de la música: consistentes en *poder trasladar una obra de un medio a otro manteniendo la identidad de aquélla.* Así entendidas, no tienen nada que ver ni con el calco ni con la recreación: nada con la recreación, porque no dan pie a una obra nueva, sino que se proponen reproducir e interpretar una determinada obra; nada con el calco, porque no intentan copiar la obra, sino encarnarla en una nueva materia. Los dos elementos esenciales de aquellas operaciones son, pues, la intervención de la *interpretación* y la presencia de una *materia nueva:* traducción, adaptación, ver-

sión significan prestar a una obra, mediante la interpretación, una materia nueva.

La presencia de la interpretación es decisiva: hace posible la identidad de la obra a través de la novedad de la materia y permite que la sustitución de la materia no suponga una alteración o eliminación de la obra. Traducir, adaptar, hacer una versión significan, en el fondo, una nueva edición de la obra en la que la novedad viene determinada por la materia, pero hecha posible por la interpretación, que a su vez hace que se trate no de una recreación, sino propiamente, de una edición, y por esto asegura la identidad de la obra. La interpretación, en suma, garantiza la identidad al mismo tiempo que explica la novedad: como realización, tiene a la vez un carácter de fidelidad y creatividad, porque por un lado se propone presentar la obra misma y por otro sacar de ella una nueva imagen. Traducción, adaptación, versión se reducen fundamentalmente a interpretación, en cuanto que intentan manifestar, aunque sea en condiciones nuevas, la misma obra, pero al mismo tiempo ponen en particular evidencia, bajo el estímulo de las nuevas condiciones, el aspecto recreador de la interpretación y lo intensifican hasta hacer de él la explicitación de una nueva materia. Lo que asume una nueva materia no es, inmediatemente, la obra, cosa que sería imposible, sino su interpretación. Sin embargo, la interpretación de una obra no pretende ser, y no es, una obra nueva, sino la misma obra ejecutada y revitalizada por un lector, puesto que la obra producto de una traducción, adaptación o versión permanece constante; pero aquí la ejecución adquiere el sentido de una verdadera y auténtica nueva edición, en cuanto que la creatividad ejercitada por el intérprete se ha desarrollado, bajo la presión de particulares circunstancias y especiales exigencias, al exteriorizarse en una nueva materia.

Desde luego, la presencia de una nueva materia es de-

terminante. Basta pensar en lo esencial que es la materia para la figura artística y para la imagen poética. La poesía se logra cuando se encuentra la palabra justa con el nexo entre sonido y sentido, con el ritmo que la une a las otras, con la musicalidad que brota de la particular simetría de las palabras, con los efectos métricos y hasta con los timbres particulares evocados por ciertas rimas. La poesía nace por tanto de una atenta, precisa, cuidadosa y minuciosa búsqueda de las posibilidades de una lengua, y la simple idea de traducirla a otra lengua parece una locura: un significado concreto es necesario que sea expresado en un particularísimo tono en el que van relacionados unos determinados significados de los que han de ser excluidos necesariamente otros significados, lo que no sucede en otra lengua; la función, no sólo musical sino también semántica del ingrediente sonoro de la palabra, cambia de lengua a lengua, y así las posibilidades expresivas de la métrica crean, de cuando en cuando, felices oportunidades o insuperables obstáculos. La relevancia artística de una acción cambia según esté destinada a la narración o al diálogo, según que el autor mire sólo al lector o también al espectador, según que el receptor sea sólo oyente o sólo vidente o las dos cosas a la vez, porque es absolutamente distinto el valor de la palabra cuando está destinada a ser sólo leída o incluso hablada, y cuando está destinada a ser sólo oída por un invisible hablante o incluso cuando es cogida directamente de labios de una persona que la acompaña con el gesto, y muy distinta es una serie de imágenes cuando se quiere hacer una narración con ellas solas y cuando tienen que recurrir también a las palabras. Lo mismo sucede con la música, la cual, compuesta para determinados instrumentos que, solos o con orquesta, tienen un específico timbre y en función de ello unas concretas posibilidades técnicas, cambia en su más íntima estructura dependiendo del instrumento elegido, hasta el

punto de que termina por dar un carácter especial a una composición catalogada, por ejemplo, más «pianística» que otras. Otro tanto sucede con el dibujo, que se modifica según se realice con un pincel o un lápiz, grabado con buril o con ácidos, trazado en un mosaico o en un tapiz; y un color cambia según se aplique a la témpera, al óleo o con acuarelas; y un volumen cambia según se encarne en mármol, bronce o madera, porque la luz se refleja de un modo distinto y, por tanto, salientes y entrantes han de ser modelados de una manera distinta; del mismo modo, un espacio interno queda modificado según la distribución de la luz, dependiendo del tipo de ventanas por las que pasa y la consistencia de los materiales sobre los que se refleja. La importancia de la materia hace que toda traducción, versión y adaptación sea una verdadera y propia «transposición»: se trata verdaderamente de «reencarnar» la obra mateniéndola igual a sí misma a través de un sistema de analogías.

Llegados a este punto, se presentan dos posibilidades. Por un lado, se puede, mediante el uso de particularísimas habilidades, intentar imitar con la nueva materia a la antigua para obtener los mismos efectos, de emularla y rivalizar con ella, como cuando, por ejemplo, se pretende obtener con el piano el efecto de la orquesta o del órgano, o lograr con el mosaico los efectos de la pintura al óleo. Aquí se abre un campo inmenso al virtuosismo: cada materia tiene sus propias exigencias y posibilidades, puesto que toda «transposición» evidencia problemas muy específicos y nuevos, cuya solución exige toda la maña del oficio, tada la pericia de la técnica, toda la habilidad de la osadía. Esta clase de «transposición» obedece a un concepto más bien extrínseco de fidelidad, porque mira a la obra cual es más que a la obra como pretendía ser, esto es, tiende a presentar la obra en su estática perfección más que a desarrollar su íntima potencialidad.

Puede suceder, sin embargo, que la nueva materia sirva para sacar a la luz secretas posibilidades de la obra que antes no aparecían claramente y que ahora la nueva materia, por sus específicas virtualidades, pone inesperadamente en evidencia. El «adaptador» debe tener muy en cuenta la naturaleza de la nueva materia y saber seguir sus tendencias, interpretar sus características, favorecer sus inclinaciones y desarrollar sus propiedades: nace así la posibilidad de efectos nuevos e inesperados de la obra, que se presenta ahora en una perspectiva inédita, antes impensable, manifestando aspectos imprevistos, aunque esenciales, propiedades originales, insospechadas, cualidades antes no del todo claras e incluso ocultas. Entiéndase bien: no se trata de atribuir a la obra algo que no tenía: la «adaptación» no tiene este poder creador. Se trata ante todo de que la especial naturaleza de la nueva materia pone de relieve algunos matices que en la materia antigua estaban ocultos; y ahora que están visibles, se tiene el efecto de que son una verdadera y auténtica revelación, y se comprende que eran cualidades propias de la obra y que tal vez una mirada más perspicaz las hubiese podido descubrir. Pero puede suceder también lo contrario, que la vitalidad impetuosa de una obra desvele las posibilidades artísticas de una materia: ante ciertos éxitos una materia puede descubrir inesperadamente una nueva vocación formal, que puede en lo sucesivo ser desarrollada para la creación de obras nuevas y originales. De todos modos, se trata del intento de una mutua adaptación: por un lado, la nueva encarnación es considerada como la ocasión para descubrir y revelar nuevos aspectos y nuevos valores de la obra, y, por otro, la nueva materia es analizada en su vocación de forma hasta el punto de poder desarrollar intrínsecas virtualidades de la obra. Puede incluso suceder que la nueva materia se revele, al menos en algunos aspectos, más idónea que la antigua, y la obra alcance la per-

fección a la que aspiraba y de la que apartaba una realización viciada desde el principio; pero, de todos modos, «adaptaciones» de este género contribuyen felizmente a profundizar en el conocimiento, el valor y el significado de la obra. Evidentemente, este tipo de «adaptaciones» no es fácil: para lograrlo no basta el dominio de la técnica, son necesarias dotes de artista. Se trata de retomar, de algún modo, el proceso formativo de la obra, de acuerdo con un concepto profundo de fidelidad, que es la fidelidad más verdadera y segura, aunque ardua y difícil: la fidelidad a la obra como ella misma quiere ser, lo que exige introducirse en su dinamismo interior y adueñarse de su proyecto creativo.

## 6
## Crítica y lectura

El denso volumen [1] de Mario Fubini, en que ha reunido sus ensayos sobre estética, retoma el título de su bellísima lección inaugural de 1950: *Crítica y poesía.* Este ensayo me pareció de suma importancia y lo he tenido muy en cuenta a la hora de escribir mi libro *Estética*, aunque me haya atrevido a manifestar mi desacuerdo respecto a la radical diferencia allí defendida entre crítica y lectura [2]. Fubini incluye este ensayo al comienzo del volumen y lo acompaña de algunas apostillas, de las que una (pp. 36-41) responde a las críticas que se me habían ocurrido remitirle sobre este punto. Por mi cuenta, estimulado por sus certeras y agudas observaciones, deseo reemprender brevemente el diálogo.

La tesis de Fubini es conocida. La lectura es la «impresión» con la que se goza y se siente la poesía; la crítica es la «reflexión» que posteriormente se hace *sobre* este sentimiento. La diferencia consiste en que, mientras la lectura es experiencia, aprehensión, inmediatez, participación, la crítica, por el contrario, es conocimiento, juicio, conciencia, alejamiento. El lector está perdido en cada obra que lee; el crítico, por el contrario, la sitúa en una perspectiva más amplia cotejándola con otras.

A mí me parece, sin embargo, que entre crítica y lectura no existe una diferencia cualitativa, porque respecto a la obra no hay goce tan inmediato que no incluya un juicio o que no presuponga una actividad interpretativa,

[1] M. Fubini, *Critica e poesia,* Bari, Laterza, 1956.
[2] *Estetica: teoria della formatività,* cit., pp. 267-272.

ni reflexión tan distanciada que no pretenda plena y profundamente el mismo goce al que tiende la lectura. El objetivo de todo lector no superficial o distraído es alcanzar la posesión plena y completa de la obra, que consiste en la *realización*, esto es, en hacerla vivir ante sí con toda plenitud, su valor, su significado, su vida. Pero esto no es posible sin un proceso de *interpretación* que, mediante una sagaz sintonización, intente penetrar en lo más íntimo de la obra y revelarnos lo más posible desde aquel privilegiado punto de vista, y sin un acto de *juicio* que valore su perfección, esto es, la coherencia consigo misma, la adecuación entre lo que es y lo que pretendía ser. Pero ¿qué hace el crítico sino *interpretar* y *juzgar*, es decir, realizar las mismas actividades que constituyen la lectura, y que todo lector, a su manera, realiza conforme a su grado de inteligencia y de cultura, aunque de un modo rudimentario, o, mejor dicho, inicial? ¿Qué se propone el crítico sino ofrecer y sugerir una ejecución, eso sí, la ejecución que le parece más acorde y apropiada a la obra de arte, y que, dada la particular agudeza de su criterio preparado y experimentando, logrará obviamente ser modélica?

Hay sin duda una diferencia, y es que el crítico «lee» *con método*. La suya es una lectura programada que, consciente de su objetivo, y por tanto de los medios para conseguirlo, ordena éstos meticulosamente siguiendo un método. Hay entre el lector común y el lector crítico una diferencia análoga a la que existe entre el que interpreta al piano una partitura y el concertista que con la misma interpretación se prepara para un concierto público. Fubini declara que no ve cómo esta «conciencia metodológica» puede «surgir» de la lectura; pero la cosa resulta evidente apenas se piense que un método no se constituye al margen de la operación que ha de regular, y debe su concreción precisamente al hecho de que él se define en su actividad, y casi «emerge» de allí como producto de una ra-

zón inmanente y como conciencia normativa de lo que se está haciendo. Mucho más duro resulta explicar cómo de una lectura que sólo es inmediatez, identificación y entrega sea necesario pasar al estadio del juicio: ¿qué inoportuna y molesta necesidad tiene que venir a privarnos del encanto, a turbar el goce, a imponer la distancia?

Sin embargo, lo que importa, según Fubini, al crítico es salir del embelesamiento de la poesía, que para él es punto de partida, no de llegada. (El no nos indica los caminos para alcanzar este goce: que es inmediato, primitivo, inconsciente. Se da o no se da. Lo que importa, una vez que se ha dado, es distanciarse para comprenderlo y explicarlo.) Una de las críticas que él me dirige es precisamente ésta, que, según mi opinión, «de la poesía no se sale». El dice: «Si una interpretación musical, como parece, es para él equivalente a la crítica, ¿por qué se debe intentar, después de haberla interpretado u oído, hacer la crítica?» Mi respuesta es que la crítica en este caso ya ha sido hecha, precisamente para poder llegar a «interpretar» y a «oír» (el oír presupone el escuchar, que es interpretar y juzgar). De todos modos, interpretando y escuchando una música ya se ha salido, porque cosa distinta es la poesía y la reevocación de la poesía, que es, *a la vez*, la obra y la interpretación de la obra. Y todo esto no es «esteticismo estéril», porque identificar crítica y lectura no significa desconocer la intervención de la reflexión en la crítica, es decir, renunciar al juicio y abandonarse al paladeo placentero, sino, por el contrario, justamente lo opuesto, reivindicar la presencia del pensamiento en la lectura misma.

Según Fubini, el paso de la impresión a la crítica es necesario si se quiere lograr un verdadero y exacto «conocimiento» de la poesía. No es que este paso implique el abandono de la impresión, puesto que el juicio se apoya en ella, sino que trata de «explicarla lógicamente». Y aquí,

según mi criterio, se presenta el dilema: a la impresión se la concibe como ingenua y primaria, y entonces el juicio crítico se reduce a una mera confirmación del gusto abandonado a sí mismo, como en el intuicionismo estético; o es una verdadera y genuina «realización», y entonces es el resultado de un proceso de interpretación que incluye ya la actividad del pensamiento y del juicio, porque el paso a la crítica no es un salto a un plano cualitativamente distinto, sino un desarrollo más consciente de elementos ya presentes. Resumiendo, la garantía para que el juicio no se reduzca a una confirmación del puro gusto consiste exactamente en que aquél se formule no *sobre* la lectura ya hecha, sino *en la* lectura que se está haciendo.

Interpretación y juicio, pues, tanto en la lectura como en la crítica. Esto también es aceptado, en cierto sentido, por Fubini, quien, sin embargo, considera la interpretación y la valoración como propias de la crítica, absolutamente distintas de las que se dan en la lectura. La interpretación del lector, dice él, es sólo participación: si el lector se sirve de su propia cultura para penetrar en la obra de arte, esto pertenece a la «participación total» que le es propia, bien lejos de la conciencia que el crítico tiene del papel de su cultura para la interpretación de la obra. En este caso, tengo que decir que no hay participación tan privada de conciencia que se reduzca a una verdadera y propia pérdida de sí y que tenga que exigir de fuera la intervención del pensamiento para tomar conciencia de sí: en la interpretación, tanto si es rudimentaria como muy sofisticada, la persona es siempre y al mismo tiempo *iniciativa* y *órgano* de la comprensión.

En cuanto a la valoración, le parece a Fubini que el juicio inmanente a la creación y a la lectura de la obra no tiene nada que ver con el juicio del crítico, reduciéndose a «sentir la conveniencia de este o aquel acento para su comprensión». A mí me parece que el juicio dirigido a

captar el valor artístico de un obra tiende a evitar el peligro de medir la obra con un patrón externo —lo que querría decir aceptar como criterio el modelo de una poética determinada o ser una respuesta a un gusto concreto— sólo si estriba en una comparación entre lo que la obra es y lo que la obra pretendía ser. Ahora bien, este juicio —que es el más objetivo e incontestable, porque es el mismo con el que la obra se juzga a sí misma— es precisamente el juicio con el que el artista se orienta a lo largo de su creación y con el que abandona la obra una vez terminada. La apreciación del valor artístico es la misma en el artista, en el lector y en el crítico: la única diferencia es que, mientras en el juicio del artista es *operativa,* en el del lector y el crítico es *apreciativa:* así como el artista no tiene otra *ley* para su *creación* que la obra misma que él está haciendo, del mismo modo el lector y el crítico no tienen otro *criterio* de *valoración* que la misma obra que están juzgando. Esta es la razón por la que el juicio del crítico no tiene otro contenido fuera del reconocimiento del valor del arte.

Lo demás no es juicio, sino interpretación. E interpretación es también la comparación, de la que habla Fubini, entre la obra concreta sometida a examen y otras obras tanto de su tiempo como de otras épocas, comparación que sitúa la «impresión» en la historia, y en lo que, según Fubini, consiste el juicio crítico como juicio histórico. Estas comparaciones, de las que con tanta agudeza habla Fubini y en las que se centra su magistral experiencia de crítico, no son propiamente el juicio, cuya tarea consiste en confirmar el valor artístico, sino que pertenecen a la interpretación —no menos necesaria que aquél para el trabajo del crítico—, es decir, están presentes en el esfuerzo de sintonización que todo lector debe realizar para «llegar» a la obra y hacerla hablar de la forma más elocuente. No tengo, pues, dificultad en «sustituir en mis páginas los

términos de crítica y crítico por los de historia e historiador», porque el crítico y el historiador son *ante todo* intérpretes, y aquello que cuenta en las relaciones humanas es la interpretación, que además de ser la única forma de conocimiento mediante la que pueden entrar en contacto con los hombres y con sus obras, es también la más conforme a la condición del hombre, que es a la vez solitario y social, cerrado en sí mismo y abierto a los demás. No me parece, por tanto, que «el planteamiento básicamente metafísico» de mi pensamiento me vuelva «menos sensible al problema de la historia». Por lo demás, mi «metafísica» es una filosofía de la persona, surgida en realidad como una respuesta a las tesis historicistas (lo que se demuestra, a mi juicio, por todo mi trabajo como estudioso); y creo que sin una filosofía de la persona no se logra explicar adecuadamente los problemas de la interpretación, entre los que están, formando la parte más selecta, precisamente los problemas inherentes a la lectura y a la crítica de la obra de arte.

El problema, en definitiva, se reduce a esto: si entre lectura y crítica hay un salto cualitativo o, por el contrario, se da la continuidad de un proceso. Para Fubini hay un salto cualitativo, como entre sentir y pensar, como entre lo inmediato y lo reflexivo. Esto está en el espíritu de la doctrina crociana cuando habla de un esfera intuitiva desconocedora del pensamiento y que precede al juicio, en la que se entremezclan genio y gusto, creación y evocación, intuición y goce. Yo parto, por el contrario, de otro punto de vista, para el que entre sentir y pensar no hay un abismo, puesto que la intuición no sería posible si no presupusiese ella misma un juicio. La inmediatez no es en absoluto tan simple que no recoja en su propia espontánea selectividad todo un ejercicio valorativo del pensamiento, y tampoco es tan inconsciente que no sea el resultado de un movimiento mental. En este sentido, el paso

de la lectura a la crítica no es un salto, sino un perfeccionamiento.

Esta última perspectiva no es extraña al pensamiento de Fubini. El mismo niega que la reflexión crítica sea «añadida», tanto porque es inadmisible «una suerte de distancia entre la aprehensión ingenua y el razonamiento crítico», como porque la reflexión «nace de la experiencia misma, que la exige para ser un seguro y preciso conocimiento». El reconoce, pues, que en la misma lectura está presente la exigencia de la reflexión crítica; lo que no sucedería si aquélla no contuviese, al menos en forma incipiente, lo que en la crítica está abiertamente explicado, programadamente propuesto y metódicamente practicado; es decir, el pensamiento y el juicio. Pero entonces la crítica es la misma lectura en su perfección y plenitud y entre ambas pretenden la posesión de la obra, como reconoce el mismo Fubini cuando dice que el objetivo de la crítica es «hacernos conscientes a nosotros mismos de la impresión que nos deja una poesía, hasta el punto de comprender *plenamente* su significado y valor, y *poseerla* de esta manera más *plenamente*. Cuando Fubini declara e insiste que la crítica es «un intermedio entre dos lecturas», reconoce que, respecto a la crítica, la lectura no es tanto punto de partida como punto de llegada, y que las dos lecturas o recreaciones son dos momentos del único proceso de interpretación y valoración que es la lectura y la crítica misma.

Como quiera que se entienda la lectura, ya sea como el primer impacto de la impresión o como la gozosa plenitud de la recreación —éstos son los dos significados que alternativamente le atribuye Fubini—, me parece, sin embargo, que, salvo la diversidad de la conciencia metodológica y la ejemplaridad del resultado, lector y crítico miran a través de un proceso indivisible y continuo, que abarca tanto la inquietud de la actividad interpretativa y

valorativa como la quietud de la contemplación y del gozo, y que va sin solución de continuidad desde la impresión más ingenua e incauta a la crítica más lúcida y precavida, hacia un único objetivo: la posesión más profunda y plena de la obra y su interpretación más viva y sugerente.

# 7
# Métrica y poesía

Hay que saludar con simpatía trabajos como la antología del soneto preparada por Getto y Sanguineti y publicada en una bellísima edición tipográfica por Mursia [1]: son trabajos que confirman cómo ciertas limitaciones y censuras, impuestas por una interpretación crociana demasiado rígida, van felizmente desapareciendo. Demasiado precavida ante elementos artísticos no estrictamente individuales y propios de la obra concreta, demasiado inclinada a la idea de que el origen de una obra se debe solamente a un movimiento interno de voluntad expresiva, demasiado hostil a las posibilidades artísticas debidas a la habilidad técnica y a la observancia de un método, la estética crociana no habría visto con buenos ojos el hecho de juntar elementos tan dispares bajo el rótulo común de «soneto», con el engañoso pretexto de que bajo este título se habrían amparado obras de éxito y obras fracasadas, y antepuesto la técnica a la inspiración, y puesto en primer plano un factor artísticamente irrelevante, propio más del puro oficio que de la creación artística.

Recurriendo a argumentos de este tipo, esta teoría demostraba cierto pesimismo respecto a la inspiración poética, tanto más significativo en quienes románticamente exaltaban la absoluta libertad del artista y el carácter irreprimible de su creatividad. En realidad, la pureza de la vena poética no tiene nada que temer de las reglas, cuan-

[1] *Il Sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento,* edición preparada por Giovanni Getto y Edoardo Sanguineti, Milano, Mursia, 1957, pp. XL-644.

do ve en ellas soporte y guía y no coacción; la inspiración genuina, lejos de tenerse que reducir a la pura interioridad, está pronta a brotar al mínimo estímulo externo; la unicidad de una obra vigorosa no se siente en absoluto amenazada por la afinidad o semejanza que la emparenta con otras obras bajo un rótulo común o una idéntica filiación: sería bien pobre la inspiración que sintiese como constrictivos, no digo los preceptos impuestos por una tradición jamás aceptada, sino todo tipo de reglas, y que, incapaz de disciplina, exigiese la más desenfrenada libertad; y bien débil la voz que, para hacerse oír, temiese mezclarse con la de otros; y poco firme la obra que, para alcanzar su individualidad, pidiese ser única en su género y detestase todo parentesco o afinidad.

Por más que se quiera desdeñar una forma métrica hasta hacer de ella un hecho extrínseco de pura técnica, no se puede negar que pertenece al acto creativo la adecuación de la obra a su «forma externa», la que, por esto mismo, deja de ser «externa» para insertarse en el corazón mismo de la creación artística. Viendo así las cosas, una forma métrica no es la etiqueta común a obras mediocres y obras perfectas, porque, mientras a las primeras es indiferente, usada más como instrumento que como «forma expresiva», a las obras conseguidas es tan poco indiferente que constituye, por el contrario, un aspecto esencial, inseparable de la totalidad artística. «La expresión poética —observa acertadamente Getto— viene siempre como guiada y definida por las medidas espaciales y temporales del verso y del metro: la extensión exacta y limitada del soneto, su tiempo breve y preciso, su rígida arquitectura musical y, sin embargo, de equilibrio variable, inciden en la inspiración, regulan la sucesión de las palabras, determinan el resultado. La estructura del soneto no representa, pues, un dato extraño al poeta y a la poesía, sino que, por el contrario, se sitúa en los mismos niveles

del hecho expresivo, como una presencia inmanente de importancia no desdeñable».

Y la historia del soneto —según aparece en la antología y por las observaciones del agudo comentario introductorio de Getto— revela cómo una forma métrica influye en la misma inspiración y, aunque dando pie a una inmensa serie de ociosos «divertimentos» y de habilísimos malabarismos, estimula y dirige la creatividad artística, facilitándole motivos y pretextos a través de la infinita y distinta variedad de sus posibilidades, guiando al artista a la perfección por la exigencia de una severísima y rígida disciplina y un rigor inflexible y necesario. De aquí la posibilidad de observaciones interpretativas y críticas importantes sobre el significado, por ejemplo, de los distintos esquemas de rimas y de los cambios estructurales, y del paso de la tendencia más antigua a centrar la carga poética al comienzo a la tendencia más moderna a reservar para el cierre la mayor intensidad o plenitud del proceso, y de las variaciones de ritmo logradas por el uso de hábiles *enjambements*, o sobre el agotamiento actual de una forma métrica tan resistente y tenaz durante tantos siglos.

Desde luego, nadie rechaza la presencia de estos elementos técnicos en la actividad artística; la diferencia, sin embargo, surge justamente del distinto modo de interpretarlos: o crocianamente obviados y marginados como elemento exclusivamente material en el libérrimo acto creativo, o claramente operativos con su libre actividad precisamente en el seno de este acto soberano.

Yo creo que es más conforme con el carácter no absolutamente creativo de la actividad humana admitir la presencia activa de estos elementos incluso en una actividad tan «creativa» como la del artista, la que, por lo demás, como bien saben los artistas, tiene toda una irrenunciable vertiente de trabajo y disciplina; en este sentido tengo que decir que una forma métrica incide sobre la crea-

ción artística de un triple modo, según los tres distintos conceptos, ya definidos por mí en otra parte, de materia, regla e idea.

Ante todo, una forma métrica se inserta en la materia lingüística con la que el poeta ha de trabajar: de este modo, fecundada por la mirada creativa del artista, se convierte en un vivero de brotes poéticos, en una mina de posibilidades creativas, en un inagotable motivo de inspiraciones. La característica más relevante de la materia del arte es, sin embargo, la independencia que demuestra, a pesar del uso que el artista hace de ella, al imponérsele no para limitarle sino para sugerirle. No es posible sostener que la inspiración poética sea solamente una íntima voluntad expresiva y que el motivo inspirador deba darse la propia forma y transformarse él mismo en elemento estilístico: un brote de inspiración poética es siempre pleno y contiene la totalidad del arte, tanto lo interno como lo externo, contenido y forma, cultura y estilo, espíritu y cuerpo, alma y materia; y así como a menudo es una voluntad expresiva la que, irrumpiendo desde el interior, busca su propio cuerpo físico y sus propios recursos estilísticos, así también es un elemento estilístico o un dato suministrado por la materia lingüística y métrica lo que constituye el núcleo de una creación artística, atrayendo contenidos espirituales y tejiendo en torno a sí una voluntad expresiva. El mismo adiestramiento, que es un contacto interpretativo con la materia y con sus posibilidades, puede poner a prueba al poeta con las más diversas formas métricas; y, si se piensa en el activísimo estado preparatorio que es el ensayo, en el que, aunque es cierto que aún falta la inspiración poética, sin embargo ya actúa la fecunda y activa espera que alienta y fuerza su llegada, se entenderá cuántas oportunidades tiene el atento poeta de sacar de la métrica ocasión creativa y estímulo para el arte. Si a menudo una obra de arte nace como solución a

un problema «técnico», sin embargo siempre se define en el momento mismo en que se inserta en su específica materia. Así, un poema puede surgir *porque* se ha elegido la forma de soneto. No es indiferente a la validez artística de una obra poética el que ésta sea un soneto, una canción o un poema en tercetos o en octavas, ya que la misma idea de la obra se proyectó a través de la adopción de una determinada estructura, y sólo en ésta se puede concretar según sus específicas exigencias. Como escribe justamente Getto: «del mismo modo que este metro, esta forma —materia preexistente— actúa sobre la inspiración, de igual manera ésta repercute sobre la primera, aunque respetando sus leyes propias, de modo que el poeta, cuando es verdaderamente tal (y es inútil decir que esta gracia a pocos y pocas veces se concede), hace de la forma-materia algo realmente nuevo y único una vez nacida y recreada en el alma».

Sobre la influencia de la métrica en la creación artística del poeta no es necesario insistir después de las observaciones definitivas de Alain y Valéry a este respecto. Así como el pintor, en un cierto momento del cuadro, necesita una mancha verde, y luego dibuja un árbol, quedando no se sabe si sometido o condicionado por la cantidad de consecuencias que aquel acto implica, del mismo modo el poeta se abandona confiando a los significados de las palabras que la rima o el metro le han sugerido por su relevancia sonora, y de estas inesperadas virtualidades elabora el núcleo de su poema: no por esto infiel a su pimera idea, sino más bien hábil escudriñador de la forma futura. «De este modo, buscando las palabras por su medida, armonía y rima, el poeta llega a descubrir su pensamiento. No entero; sino la parte bella de su pensamiento». Hay, en estas palabras de Alain, tal vez un excesivo formalismo; pero también hay, indudablemente, una intuición penetrante y reveladora de la misteriosa interac-

ción que se alcanza en el proceso de la creación artística entre inspiración y materia.

Una forma métrica implica también un sistema de reglas que, escogidas sabiamente y liberadas de su extrínseca legalidad, pueden apoyar y guiar el trabajo artístico hasta llevarlo al éxito. Lo esencial es hacerlas aparecer en el momento en que el extremo rigor de una norma rígida no sólo se concibe, sino que se identifica con el acto de libertad, creando esta nueva realidad que es la obra de arte: es decir, insertarlas en ese momento originario y misterioso del arte, en el que confluyen, necesarias la una para la otra, libertad y necesidad, espontaneidad y ley, creatividad y obediencia, la pureza de una independencia que no soporta imposiciones y el rigor inexorable de una norma que ignora la tolerancia, el momento soberano del creador y la legalidad por la que nada es permitido siendo todo absolutamente categórico. Naturalmente, aquí ya no se trata de «aplicar» las reglas en su extrínseca «formalidad», sino retomarlas en su raíz «poética», de «recuperar» su carácter inventivo, de «adoptarlas» por su eficacia «operativa», con la doble conciencia de que, si es verdad que las reglas heredadas de un mundo ajeno y jamás sentido son absolutamente ineficaces, no es menos cierto que nada se puede «hacer» sin reglas. Las reglas, tomadas así desde el interior mismo de la creación artística, no se limitan a ser cadenas con las que el artista voluntariamente se ata para evitar la estéril facilidad; o cánones y tradiciones que hay que tener en presentes para imitar y superar; o manuales de composición para el ejercicio y consejos alentadores y sugerentes que a menudo han servido a otros; sino modelos que sirvan para estimular, afianzar, encauzar esta nueva energía, dándole apoyo y fuerza, orden y seguridad, vigor y precisión, proveyéndola no sólo de esquemas técnicos o fórmulas de trabajo, sino incluso de procedimientos artísticos, ideales creativos,

secretos de oficio, proyectos que realizar, presagios de éxito.

Una forma métrica es exactamente esto, una «forma»; no hay que entenderla como un elemento genérico y abstracto, una de aquellas etiquetas o rótulos clasificadores contra los que justa, aunque excesivamente, se levantaba el nominalismo crociano, sino, incluso, como una «IDEA», un modelo ejemplar, un símbolo de perfección, promesa de nuevos éxitos, un generador de actividad emuladora e innovadora; en suma, una matriz fecunda e inagotable. Lo que significa que la invención de una forma métrica es de por sí un acto creativo: no será una creación poética, porque puede darse el caso de que metros, ritmos y formas se reduzcan al papel de mero oficio o puro ejercicio, antes de convertirse en el cuerpo de una obra, o incluso encarnar una obra mediocre; pero sí se trata de una verdadera y genuina creación que, en la medida en que alcanza su perfección, recobra su carácter ejemplar y por ende fecundo, suscitando e inspirando continuadores e imitadores y haciendo reales al nuevo artista las posibilidades que él presagiaba o que estaba buscando.

Desde luego, sobre este punto los criterios son dispares: junto al resuelto himno de Valery al deconocido y benemérito inventor del soneto, digno de honores semejantes a los concedidos a los mayores poetas, está el desdén manifestado por Ezra Pound, para quien la invención del soneto se debe más al azar y al error que a un positivo acto creativo. («El soneto —cita Getto— surgió automáticamente cuando un individuo se embarcó en la tarea de escribir un poema. Su genio consistió en la conciencia de que había rematado su tarea».) Pero se trate del azar o del error, hay que admitir que es un accidente afortunado y una *«felix culpa»*, y, además, la inventiva humana no excluye el azar, sino que lo aprovecha y lo continúa; y la validez de un descubrimiento es sancionada, no digo fun-

damentada, por el éxito alcanzado, o sea, por la estela de seguidores que le dan continuidad y desarrollo; a menudo un inventor es inferior a su propia invención (y, hasta ¡cuántos artistas inferiores a sus propias obras!). Todo esto significa, al menos, dos cosas: en primer lugar, que el crítico no debe minusvalorar el oficio y el adiestramiento, con el pretexto de que en éstos no se encuentra el arte, puesto que las búsquedas técnicas, métricas y formales contienen ya el activo e indispensable presagio del arte; en segundo lugar, que es absurdo desentenderse de las formas métricas, con la excusa de que, separadas de las obras concretas, son artísticamente irrelevantes, y que, unidas a éstas, se identifican con ellas participando de su irrepetibilidad, ya que pertenece al inimitable estilo del artista su personal modo de interpretar y captar la idea de una forma métrica, y en la singularísima validez artística de un soneto está también, como elemento no marginal, sino central, su particular e irrepetible modo de ser un soneto.

Ciertamente, la «idea» no está fuera de sus concretas realizaciones, y es absurdo intentar buscarla en un mundo abstracto y separado; pero esto no quiere decir que se agote en sus realizaciones concretas y no posea una realidad ejemplar y sugerente. Por otra parte, la «idea» supraindividual no suprime para nada la singularidad de la obra, sino que la impulsa y favorece, porque el modo de interpretar y plasmar una idea es siempre irrepetible y original; de modo que, vista como «idea» que realizar, una forma métrica no es en absoluto algo abstracto y formal, resultado de una generalización extrínseca y, como tal, ajena al arte, sino elemento que implica un ejercicio de originalidad y, por tanto, factor interno del irrepetible valor de la obra precisamente en el momento en que se juntan obras muy distintas unidas sólo por el vínculo de la afinidad y parentesco.

Con estos presupuestos, puedo afirmar —permítase-

me la autocita— [2] que «la historia de un género o de una forma no tiene ciertamente relevancia artística si con ello no se quiere hacer más que esbozar el desarrollo de un "lenguaje" independientemente de las obras, o agrupar bajo un común aunque extrínseco rótulo obras que, en el fondo, son distintas y de significado dispar; pero si se tiene en cuenta el modo como los autores concretos han sabido interpretar las posibilidades creativas y la eficacia operativa de géneros y formas, instituyendo así la continuidad de una tradición conservadora e innovadora al mismo tiempo, y haciendo de ella, más que esquemas, modelos y fórmulas, auténticos patrones para realizar y crear, entonces una historia de este tipo, aunque no de fácil realización, revestiría una verdadera y relevante importancia artística, porque, penetrando en el santuario mismo del arte, revertiría sobre la singularidad de la obra y sobre la personalidad del autor».

[2] *Estética: teoria della formatività,* cit., p. 174.

## 12
## Completud e interpretación

Sobre mi concepto de realización, Francesco Carnelutti escribió algunas observaciones en el primer número de «Filosofía» en 1954, comentarios que aparecieron después en «Tiempo perdido» en 1959. En estos comentarios, Carnelutti retomaba una idea bastante más difusa de lo que nos pueda parecer, y muy relacionada con un tipo de mentalidad idealista, más concretamente actualista; tan es así que recurre a menudo a pensadores de origen gentiliano, como por ejemplo a Felipe Bataglia en su libro *El valor estético:* la idea de que si la obra de arte exige ser interpretada y realizada es porque ésta es radicalmente incompleta. Carnelutti de aquí concluye que en las interpretaciones «la obra de arte se enriquece cada vez más», y su crítica se dirige contra mí por no haber captado «las raíces de la incompletud y de la perfección».

Contesté entonces que no estaba en mis propósitos descubrir las raíces de la incompletud y de la perfección, sino que pretendía sostener que se dan a la vez la completud de la obra y la originalidad del intérprete, y que en esto está la clave del concepto de interpretación. Quien preocupado por la originalidad del intérprete, se incline a afirmar la limitación de la obra, procede de forma unilateral, como quien, preocupado por la perfección, concluya con la pasividad del intérprete. Es justamente la perfección de la obra la que exige la actividad original del intérprete. Una cosa tan difícil como «ver» y «oír» verdaderamente, lejos de «expresar una pasividad», como dice Carnelutti, no precede, sino que presupone, el «mirar» y «escuchar»: intentar penetrar en la obra para captarla

como es el interpretarla como ella misma exige. Resulta entonces que toda la serie de interpretaciones, lejos de enriquecer a la obra de arte, demuestran, por el contrario, su infinita e *intrínseca* riqueza.

Podría añadir ahora que es mucho más sencillo entender la capacidad de interpretar y de realizar como síntomas de incompletud. Esto significaría, en primer lugar, sacrificar un dato de la experiencia, es decir, la innegable completud de la obra de arte, para explicar otro dato no menos innegable de la experiencia, a saber, la interpretabilidad infinita de las obras; en segundo lugar, rebajaría la originalidad del intérprete, como si para poderse dar ésta tuviese necesidad de suprimir toda resistencia impuesta y tener ante sí el vacío; finalmente, confundiría los dos conceptos, absolutamente distintos e incluso irreconciliables, de infinitud e incompletud, como si la infinitud del espíritu humano pudiese encontrar en el límite sólo impedimento y obstáculo y no concreción y precisión, es decir, como si el límite fuera de por sí una carencia, y no existiese por el contrario un «límite perfectivo» capaz de encerrar una infinitud en la finitud de la forma.

Si se sostiene que realización e interpretación de la obra de arte significan incompletud, se cae necesariamente en una de las dos consecuencias extremas, entrambas desmentidas por la experiencia: o se resalta la identidad de la obra, y entonces no se puede dejar de concebir como unívoca la interpretación que pueda determinar su perfección, y en tal caso la plenitud de la obra es sólo una, la exigida por la obra misma, y por tanto hay que abandonar la provechosa idea de una infinita interpretabilidad de la obra de arte, idea que por lo demás está confirmada por la experiencia; o se quiere mantener esta infinita interpretabilidad y se resalta la multiplicidad de las personas que la interpretan, y entonces se puede sostener que cada uno de los intérpretes aporta su propia voz en vez

de hacer hablar a la obra, y se cae así en aquel «fenomenismo actualista» que precisamente Croce reconocía y condenaba en la filosofía gentiliana. Pero de esta problemática no queda rastro, por desgracia, entre los defensores de la incompletud de la obra de arte.

## 13
## Tres puntos fundamentales

Permítaseme señalar los tres puntos que me parecen fundamentales para explicar mi pensamiento estético.

Ante todo, una teoría de las relaciones entre la corporeidad y la espiritualidad en la obra de arte. En el arte lo físico y lo espiritual coinciden, porque el arte no es la modelación de un contenido sino de una materia: el contenido es la persona misma del artista dispuesta de tal modo que conforma la materia. La persona está presente en la obra de arte no tanto como representada, sino como idéntica a ella. La persona del artista y, por tanto, toda su entera espiritualidad, y la espiritualidad de su tiempo tal como se ha filtrado en esa irrepetible personalidad, se trasvasan enteramente a la obra de arte, hasta el punto de que la obra de arte no sólo la manifiesta, sino que es su personalidad tanto en su vertiente social como en su vertiente subjetiva. Esto es porque la persona y su espiritualidad, es decir, su realidad histórica, su «ethos», su «weltanschauung», su modo de ser, vivir, sentir está presente en la obra no como objeto de su expresión sino como energía fomante: gesto creador, modo concreto de escoger las palabras, modular el canto, dar el golpe de cincel, coger el pincel. De este modo, terminado el proceso formativo, la persona del artista coincide con la obra de arte plasmada en uno de sus momentos, y se puede decir que en la obra lo espiritual y físico coinciden y se identifican completamente: en ella no hay nada físico que no *sea* significado espiritual, y nada espiritual que no *sea* presencia física y el mínimo matiz formal está cargado de sentidos espirituales. La obra de arte es toda ella su cuerpo y no

tiene alma fuera del cuerpo; esto explica por qué la obra de arte no es propiamente un símbolo, pues no representa nada fuera de ella misma: no tiene un significado que esté fuera de su cuerpo, sino que su misma presencia física es su significado. Justamente porque el artista no tiene otro modo de expresar, precisamente por esto, en la obra de arte ser y decir coinciden: no hay otro decir que el ser, ni otro ser que el decir. La obra de arte es ciertamente una cosa, y objeto producido, pero, al mismo tiempo, es un mundo, un sentido personal de las cosas. El hecho misterioso que acontece en la interpretación de la obra de arte es precisamente que se encuentra frente a una «cosa» y nos evoca un «mundo»; que nos topamos al mismo tiempo con la evidencia de un objeto físico y con su inseparable mundo espiritual. Con esta explicación se evita el callejón sin salida en el que desemboca la artificial y estéril antítesis de contenido y forma; se explican muchos aspectos del arte, entre éstos la paradoja de su valor universal y eterno unido a una materia temporal y perecedera; nos hace conscientes de la extrema dificultad de la lectura, que consiste en hacer hablar al mismo rostro físico de la obra discursos espirituales y en saber comprender su realidad sensible *como* significado.

En segundo lugar, una teoría del proceso artístico. Otras explicaciones, a las que me siento muy afín y en las que me he inspirado, resaltan en el arte la invención de formas y su desarrollo; yo cuando propongo el término «formatividad», no pretendo aludir solamente al arte como actividad de formar o a la esencia del proceso artístico en la que creo que reside el aspecto más propiamente original, si así puedo hablar, de mi pensamiento estético. Esta teoría es la de la distinción-unidad de forma formante y de forma formada, por la que la obra misma, aun antes de existir como formada, actúa como formante, guiando el proceso de su formación, sin que por ello se

pueda decir que la forma formante sea algo distinto de forma formada, sino que, por el contrario, son absolutamente la misma cosa. Todo esto se puede explicar diciendo que la simultaneidad de invención y realización no se puede admitir sino como coesencialidad del tanteo y la organización. Es difícil encontrar una declaración más rica que la que en su día hizo Paul Valéry: «en la obra de arte se combinan la idea de composición y la idea de desarrollo». Valéry no desarrolló en absoluto lo que estaba implícito en esta feliz intuición: durante toda su vida prefirió desarrollar el tema de la composición por la que la obra de arte es realizada y estructurada, y, al explicar este punto, fue más acertado que Poe, tan sutil teorizador de la composición. Pero el tema del desarrollo, aunque no adecuadamente tratado, no le fue completamente ajeno. Lo confirman algunas de sus declaraciones, como cuando habla de los golpes del escultor, «lents interrogateurs de la forme future», o de los fragmentos de un texto que se comporta como germen viviente en el medio nutritivo de la poesía, y sus meditaciones sobre la concha y, sobre todo, su simpatía por Goethe. Y fue ciertamente Goethe quien más que nadie trató el tema del proceso, justamente en contraposición al tema de la composición, reivindicando el carácter orgánico, incluso vegetal, de la producción poética. Composición y desarrollo: he aquí dos modos de entender la creación de la obra de arte, que no pueden ser más antitéticos. La composición evoca no sólo la idea de construcción y organización, ni sólo la idea de artificialidad y voluntariedad, sino también, y sobre todo, la sucesión de tentativas y pruebas a través de las que, en medio de distintas posibilidades, el artista logra la creación de la obra. El desarrollo, por otro lado, evoca no sólo la idea de crecimiento y maduración, ni sólo la de espontaneidad y necesidad, sino también, y sobre todo, la idea de un proceso orgánico que unívoco y limitado tiende infaliblemen-

te a su plenitud natural, es decir, a la realización de su interna finalidad. Ahora bien, tanteo y organización parecen ser términos opuestos como lo son la incertidumbre de una aventura que no se sabe dónde irá a parar y la seguridad de un camino trazado de antemano que tiende a su consecución final. Aunque el análisis que yo he hecho del concepto de «obra acabada» me parece aclarar cómo los dos términos, en la vida espiritual en general y en toda actividad humana, y especialmente en el arte, no son sólo conciliables sino, incluso, coesenciales.

En tercer lugar, una teoría de la interpretación, referida a todas las artes en el sentido de que toda obra de arte necesita la realización. No hay realización que no sea a la vez interpretación: acceder a una obra significa realizarla, es decir, hacerla vivir *su propia vida,* situarla en el mundo en que ha sido hecha y en el que quiere vivir ahora y siempre, lo que no es posible sino a través de la interpretación, es decir, a través de una actividad *personalísima* e irrepetible que, lejos de añadir a la necesaria realización de la obra algo que le sea extraño, se sirve por el contrario del único órgano eficiente de intuición que puede disponer la persona humana: su misma personalidad. Sobre la explicación de la interpretación he vuelto muchas veces y aún volveré muchas más, porque es una teoría muy general que afecta no sólo a la estética sino a todas las restantes partes de la filosofía y tiene consecuencias incalculables en cada uno de los campos: desde la gnoseología a la metafísica, de la historia a la ética, etc. Aquí quisiera fijar la atención del lector sobre todo en dos puntos: en primer lugar, la obra no se ofrece fuera de la interpretación que de ella se hace, lo que significa que, en cierto sentido, obra e interpretación se identifican, y en otro la obra vive en la interpretación como su juez y norma. La interpretación no es algo distinto de la obra, es decir, no es ni copia ni reproducción que pretenda dar un

sucedáneo, ni un añadido que la personalidad del intérprete haga aparecer como algo nuevo y anecdótico. La interpretación de la obra *es* la obra misma, porque el intérprete no quiere tener una réplica de la obra, sino *captar* y poseer la obra misma tal y como es en sí. En la interpretación, la personalidad del intérprete no es una lente deformante, sino un órgano de penetración, es decir, la condición para la identificación de la obra con la interpretación que la capta y la hace vivir como ella misma quiere y, por tanto, rechaza las supuestas interpretaciones que no hacen sino sobreponer la persona a la obra, sin llegar a ella, sin poseerla. En segundo lugar, la interpretación digna de este nombre no es ni única ni arbitraria. Las dos concepciones opuestas, según las cuales de todas las interpretaciones sólo una es la acertada, siendo erróneas todas las demás, y el reino de lo interpretable es el reino de lo arbitrario, no siendo las interpretaciones más que aproximaciones siempre externas a su objeto, corren parejas al falso prejuicio de un conocimiento único e impersonal en el que todos deben convenir y sin el que reina la arbitrariedad más absoluta. El reino de lo interpretable es, por el contrario, el reino de la multiplicidad e incluso de la infinita posibilidad del conocer: hay muchas maneras de acceder a una misma cosa y de captar y llegar a su más genuina naturaleza; tampoco esta multiplicidad significa arbitrariedad o escepticismo, porque demuestra sobre todo la inagotabilidad de todo lo espiritual, tanto de la «forma» que se ofrece a la interpretación y es capaz de despertarla y estimularla hasta el infinito, como de la persona que entregada a la interpretación, mantiene un diálogo con la forma capaz de regenerarse continuamente, siendo siempre fresco y original.

## 14
## Lo bello natural

Hasta hace unos años estaba de moda decir que lo bello natural no existía. Había quien seriamente sostenía que creer en ello era una antigualla, y quien lo tomaba como signo seguro de ingenuidad y de incultura, e incluso toda opinión favorable al respecto era considerada como criterio caduco y pasado.

Ahora, el problema parece superado. Las estéticas de hoy no lo tratan. Esto es debido, sin duda, a que las estéticas naturales son sobre todo filosofías del arte, cuando no se reducen incluso a simples poéticas o técnicas artísticas. Es evidente que desde el punto de vista del arte en sentido estricto, el problema de lo bello natural interesa muy poco. El lector y el crítico de la obra de arte difícilmente pueden identificarse con el espectador de la belleza natural. Se trata, dicen, de experiencias, tan distintas que poco o nada tienen en común.

Sin embargo, el pensamiento estético que he propuesto y desarrollado no es de este parecer. Aun dejando a la experiencia de la lectura y la crítica de la obra de arte todo el carácter distinto y peculiar que la experiencia parece avalar fidedignamente, creo haber encontrado una nota común al arte y a la belleza natural, de tal modo que se pueden unificar sus problemas sin por ello mezclarlos, y sin prejuzgar la autonomía de las distintas experiencias.

Según mi parecer, lo bello natural se puede explicar con la teoría de la «formatividad», en cuanto que la imagen que el espectador saca de las cosas es el resultado, incluso la culminación, de un proceso de formación. La imagen de una cosa es la cosa misma tal y como es interpre-

tada por el que la contempla, y el proceso de interpretación es un proceso formativo que se satisface y colma, y por tanto se concluye sólo cuando se ha conseguido la forma perfecta y acabada. La belleza de un objeto natural consiste en el grado de perfección que posee la imagen que se ha logrado al contemplarla e interpretarla.

Esto no tiene nada de subjetivo o subjetivista, porque entre el objeto y la imagen no hay dualidad, sino una unidad final y definitiva. Cuando la imagen nos devuelve el objeto, hay una identificación entre una y otro. La imagen no es una copia o reproducción del objeto, ni el objeto es el modelo que una imagen reproduce. La imagen quiere ser el objeto, y el objeto es el objeto del que se tiene una imagen. Dualidad hay solamente al comienzo y a lo largo del proceso de interpretación, cuando intento construir poco a poco un esquema que me devuelva y capte el objeto que se me presenta como estímulo y punto de arranque; pero cuando hay contemplación, la dualidad desaparece e imagen y objeto se identifican. Los términos de objetividad y subjetividad no tienen sentido en absoluto, y menos aún los de subjetivismo y objetivismo: sólo existe la captación del objeto, y la contemplación que de ella saca el arte.

Nos podemos preguntar: ¿La belleza es del objeto o de la imagen? Si la belleza es la característica de la percepción de la imagen que se ha sacado de un objeto, la belleza parece ser suya, no del objeto. Y aquí aparece el odioso subjetivismo. El hecho es que la imagen es forma, y forma también es el objeto del que surge la imagen. Más aún: si de un objeto se logra sacar una imagen y esta imagen es forma, esto sucede porque el objeto es, en sí mismo, una forma. La posibilidad de una gnoseología de la interpretación está unida a la concepción del poder formante de la naturaleza; es la naturaleza misma la que produce las cosas como forma, y sólo porque las cosas *son*

formas éstas son cognoscibles como imágenes, que, a su vez, son formas. La realidad misma de lo bello natural, como confirma la experiencia en cada momento, nos permite echar una mirada clarificadora, como un golpe de sonda, en las profundidades metafísicas de la naturaleza.

Pocos se han detenido sobre este aspecto de la teoría que he propuesto, probablemente porque todos estaban empeñados en el problema específico del arte y de la metodología de la crítica. Sin embargo, la Filosofía, mientras mantiene cuidadosamente diferenciados los distintos campos de la experiencia, sin mezclarlos, de donde se derivarían perligrosamente confusiones, se preocupa, no de manera menos intensa, de la unidad que las relaciona a todas. La especulación filosófica resalta el punto unitario de las distintas formas de experiencia, no olvidando ciertamente la distinción, sino fundamentándola y justificándola; pero se traicionaría a sí misma si por fundamentar la distinción se perdiese en ella y olvidase la necesaria y fundamental unidad, que es su universo específico, y su difícil y arduo campo de trabajo.

## 15
## Itinerario estético goethiano

Toda la obra de Goethe se puede interpretar como un grandioso himno a la eternidad y divinidad de la Naturaleza, confiado ya al ímpetu lírico de la poesía, ya al severo rigor de la investigación científica, ya a la ponderada actividad de la reflexión filosófica. De igual modo, el pensamiento estético de Goethe se entronca en este naturalismo personal, quedando determinada su concepción del arte por su visión de la naturaleza.

Desde su primera juventud ya estaba habituado a asimilar las creaciones artísticas con los productos de la naturaleza, inspirándose en una idea de vieja tradición neoplatónica, pero venida a menos en la cultura europea, y que justamente por aquellos años el poeta inglés Eduardo Young retomaba en sus *Pensamientos sobre la composición original*, aparecidos en 1759 y publicados al año siguiente en Alemania en una afortunada traducción llamada a tener gran repercusión sobre el naciente Sturm und Drang. Sostenía Young en este ensayo que la obra de arte tiene la misma naturaleza que una planta: no se puede decir de ella que haya sido construida y organizada, juntadas sus partes y compuesta, sino que ha germinado y crecido. Lo que explica la creación de una obra de arte no es el artificio, sino la espontaneidad, no la idea de *construcción*, sino la de *desarrollo orgánico:*

Goethe se adueñó de esta idea e hizo de ella el punto de apoyo de sus pensamientos. Frente a la catedral de Estrasburgo, el monumento predilecto de su juventud, exclamaba: «Tú eres una viviente: no has sido construida y compuesta sino que has sido engendrada y has crecido»;

y la comparaba con un «pensamiento babélico completo y necesariamente bello hasta en sus mínimos detalles, como un árbol de Dios», y la veía erguirse al cielo «semejante a un grandioso y sublime árbol de Dios, que con miles de ramas, millones de ramitas, miriadas de hojas proclama en su derredor la gloria de su creador. La obra de arte, es por tanto, un organismo, como las creaciones de la naturaleza. No es la suma de sus partes yuxtapuestas, y su unidad no es el resultado de una composición.

Goethe expresaba estas ideas al afirmar que el proceso de producción de la obra de arte no va de las partes al todo ni del exterior al interior, sino desde el interior al exterior y del todo a las partes; lo que significa que el todo existe ya desde el comienzo, aunque en forma embrionaria, y cada una de las partes crece conjuntamente con las otras, y lo externo es la manifestación de su vitalidad interior. En suma, sólo se puede alcanzar el arte si se procede como la naturaleza, que mediante un proceso de desarrollo sabe sacar de la semilla la planta y de ésta el fruto maduro. Todavía un año antes de morir, Goethe expresaba al fiel Eckermann su aversión por la palabra «composición», sobre todo si se aplicaba a las creaciones artísticas. «Yo puedo, decía él, juntar las distintas partes de una máquina y hablar en tal caso de composición; pero no cuando se trata de cada una de las partes de un todo orgánico, las cuales se forman por un proceso vital y están vivificadas por un alma común. ¿Cómo se puede decir que Mozart haya *compuesto* el Don Juan? ¡Como si se tratase de una torta que es el resultado de la mezcla de uvas, harina y azúcar! El Don Juan es una creación espiritual y quien la produjo no procedió a tientas, ni yuxtapuso trozos distintos ni actuó al azar, sino que, movido por el genio, creó un todo penetrado por el soplo de una sola vida».

Si la obra nace, crece y madura como un organismo

natural, al poeta no le queda más que confiarse, dice Goethe, «a la ley por la que florecen la rosa y el lirio». El artista es el núcleo inconsciente de un maravilloso proceso de maduración. Es como un jardinero que no produce las flores, sino que las ayuda a crecer bellas y lozanas con su diligente y hábil cuidado, al mismo tiempo, confiado y tranquilo. Las virtudes del artista son las mismas que posee el campesino: la esperanza y la paciencia. La esperanza, que cuenta con la orientación segura e infalible de la semilla hacia el fruto maduro, y la paciencia, que sabe esperar el momento propicio sin forzar las actividades imperceptibles de la naturaleza. Además, la analogía entre la creación artística y los procesos naturales confirma que el arte está profundamente enraizado en la naturaleza, de donde saca su propia fecundidad. He aquí por qué las actividades del genio son inconscientes y espontáneas. Es la naturaleza misma la que habla a través del canto del poeta y la que actúa a través de la mano del pintor. Hay en la creatividad del genio un aspecto de inconsciencia y de espontaneidad. Una comunión con las fuerzas vivas y ocultas de la naturaleza, tan profunda que no aflora a la conciencia, pero tan esencial que constituye el empuje que lo arrastra; y una orientación tan infalible que sin ella el artista no podría actuar. A Schiller, que indagaba sobre la naturaleza del genio, Goethe respondía: «pienso que todo lo que hace como tal genio sucede en la inconsciencia. El hombre genial también puede actuar guiado por la razón y después de madura reflexión, pero esto es un añadido secundario. Es imposible pensar que una obra de un genio pueda ser corregida, mejorada y liberada de sus errores por la reflexión; lo que puede pensarse es, por el contrario, que el genio puede, merced a la reflexión y al ejercicio, elevarse poco a poco hasta crear obras modélicas.»

Esa concepción del genio la sacaba Goethe de su propia experiencia de artista y de la afortunada espontanei-

dad de sus creaciones. El mismo ha contado cómo sus creaciones artísticas tenían lugar en un estado de semiinconsciencia y casi de sonambulismo: «De mis poesías yo no tenía la menor idea, el mínimo presentimiento, me sobrevenían de improviso y me exigían redactarlas inmediatamente, de modo que me sentía coaccionado a escribirlas allí mismo donde me surgían, instintivamente y como en sueños».

A menudo la inspiración era tan imprevista que «corría al escritorio y, sin tiempo para enderezar una hoja torcida, escribía el poema de principio a fin, en diagonal, sin cambiar de posición».

Frente a la impetuosidad de la inspiración y la inconsciencia de la creación, Goethe concluye: «Había llegado a considerar como naturaleza el talento poético innato en mí; el ejercicio de esta facultad poética se presentaba ante todo alegre y creativa, tanto si era voluntario como cuando se presentaba contra mi voluntad».

Esta exaltación de la espontaneidad e inconsciencia del genio no excluye el que Goethe valorarse el trabajo y la disciplina del artista y afirmase la necesidad de un continuo y perseverante ejercicio técnico. Basta pensar en su insistencia sobre la elección de argumentos y en las recomendaciones que dirige a poetas y pintores sobre este punto. «En el arte, decía él, todo depende del tema escogido por el artista.» Además, si de joven Goethe había confiado en el eficaz ímpetu creativo de su genio, poco a poco, a medida que iba pasando el tiempo era más consciente que la facilidad, la fortuna y la maestría son hijas del ejercicio; que las grandes dotes presuponen el estudio: que en el arte, la expresión de la interioridad se hace posible por la técnica. Y desde Italia escribía que, finalmente, había entendido que había todo un aspecto del arte que se podía enseñar, y que era necesario ponerse a aprender, y proceder gradualmente, dedicándose al estudio con

aplicación y perseverancia. Pero el espíritu vigoroso y la inspiración genuina del arte surgen de un nivel más profundo: brotan del genio, es decir, de aquella misteriosa y originaria solidaridad entre genio y naturaleza, por la que la creatividad artística es como una prolongación de la creatividad natural. La creación artística es un acto excepcional, en el que por un instante la eterna creatividad de la naturaleza se concentra con particular fecundidad en la actividad del hombre. En el momento de la creación, inspiración divina y productividad humana se identifican en una única operación, la cual trasciende la particularidad de los individuos y adquiere un hálito cósmico y universal.

A esta vinculación entre arte y naturaleza Goethe dio distintas interpretaciones, dependiendo de su específico modo de entender la naturaleza. En un primer momento la naturaleza se le mostró en toda su vitalidad caótica y exuberante, como una irrupción inagotable y tumultuosa de formas en continuo cambio. Piénsese en el éxtasis de Werther frente a la «íntima, sagrada, floreciente vida de la naturaleza» y ante las «luminosas bellezas del mundo infinito», cuando siente en torno a sí brotar y estallar un mundo de cosas, y «bullir con todo tipo de criaturas», y las «secretas e insondables fuerzas irrumpir y crear en el corazón de las cosas». Vista así la naturaleza, también el genio adquiere un carácter de caótica exuberancia y omnigerminante fertilidad. El genio llega a las fuentes primigenias de lo creado, a la «fuente de toda vida» buscada por Fausto: a él, la linfa vital no llega débil y acabada, sino que irrumpe en él con el mismo ímpetu con el que desde el corazón viviente de la naturaleza se precipita a través de las arterias del gran todo. El arte, entonces, participa de la incontenible y orgiástica vitalidad de la naturaleza. Rompe todo vínculo que lo someta a reglas y preceptos y no conoce más ley que la irrefrenable libertad

del genio. En consonancia con la fecundidad incontrolada de la naturaleza, que produce mil formas sin pararse en ninguna, sino arrollándolas todas en un flujo inagotable y en una alternancia perpetua de vida y muerte, donde la muerte no es sino la otra cara de la vida, la originalidad propia del genio se muestra sobre todo en una negación de leyes y en una exaltación de la individualidad. Las reglas se niegan en favor de la espontaneidad que el genio sabe poner en sus creaciones, y el mérito de la obra de arte se sitúa en su capacidad de ser pura y expresiva creación personal.

En un segundo período Goethe se inclinó por ver en la naturaleza la constancia e inmutabilidad de sus leyes y la armonía y perfección de sus formas. Se sabe que a esta nueva visión llegó influido por dos grandes experiencias: el estudio científico de la naturaleza y el viaje a Italia. El estudio de la naturaleza le volvió atento a las formas permanentes y constantes bajo el fluir siempre nuevo de la vida, y a las leyes necesarias y eternas que hacen de las actividades de la naturaleza una insuperable manifestación de armonía. De aquí surgió una nueva concepción del arte: ya no será la expresión incontrolada de un espíritu portador de la caótica vitalidad de la naturaleza, sino la búsqueda atenta de la armonía, que gobierna el universo y dirige las creaciones naturales. Tanto el arte como la naturaleza están gobernadas por leyes y es el conocimiento de estas leyes lo que hace al hombre capaz de crear la belleza artística. El arte es orden y medida y el artista toma el sentido de la proporción de las leyes eternas y de las formas perfectas de la naturaleza. Esto es lo que aprendió en Italia, cuando ante las obras de los artistas griegos exclamaba: «tengo la sospecha de que éstos han seguido las mismas leyes con las que procede la naturaleza». Y añadía: «Estas sublimes obras maestras del arte han sido creadas por el hombre, como las de las más grandes obras de

la naturaleza, siguiendo leyes verdaderas y naturales. Todo lo que es arbitrario y caprichoso cae por sí solo: allí reina la necesidad, allí está Dios». Los antiguos comprendieron que en toda obra humana hay algo de casual y arbitrario, y que el arte consiste en eliminar estos aspectos cambiantes para captar lo esencial, para representar lo ideal, para alcanzar la necesidad. No se trata ya de representar una belleza expresiva y concreta sino de crear una belleza ideal y simbólica pasando a través de la purificación y abstracción del estilo.

Después de estas declaraciones, ¿cómo se explica que Goethe afirmase en cierto momento que naturaleza y arte están separadas por «un inmenso abismo» y que la principal «enfermedad» de su tiempo consistía en «confundir arte y naturaleza»? Con esto reaccionaba ante cierto arte naturalista y ante la interpretación realista de la imitación. Contra este naciente realismo quería mantener firme que la tarea del arte no era la imitación de la realidad natural, sino la creación de una realidad puramente artística. Hay entre arte y naturaleza una unidad profunda y originaria, pero esta solidaridad no se debe entender en sentido realista, como si la tarea del arte consistiese en la imitación pura y simple de la realidad natural. Precisamente porque el arte actúa como la naturaleza, por esto justamente no imita a la naturaleza, es decir, no reproduce la realidad del individuo empírico y concreto, sino que tiende hacia lo simbólico y lo ideal; porque el arte prolonga la naturaleza, precisamente por esto no queda fijado a la vida real, sino que crea una nueva realidad que vive por sí misma y según sus propias leyes; porque hay que tener muy presente la solidaridad originaria de arte y naturaleza, por esto precisamente no se pueden confundir sus respectivos ámbitos: «la verdad natural y la verdad artística son dos cosas absolutamente distintas».

El hecho es que mientras «la naturaleza produce un

ser real, el artista crea un ser irreal; la naturaleza hace aparecer un ser viviente, pero neutro, el artista un ser muerto pero simbólico». En suma, la naturaleza produce seres reales y vivientes, mientras que el arte está muy lejos de crear este tipo de vida y de realidad. El arte crea seres artificiales que tienen una existencia solamente fantástica, ilusoria si se quiere, pero, justamente por esto, espiritual y llena de significados humanos. ¡Pobre el dramaturgo que, queriendo poner en escena la vida real, olvida lo que tiene que hacer con la realidad fantástica del escenario! ¡Pobre el escultor que quiera comparar su estatua con un cuerpo viviente, ya que aquélla es una obra de arte justamente porque no vive y porque *no debe* vivir!

«La meta del artista no debe y no puede de ningún modo ser la de que su obra parezca realmente una obra de la naturaleza». El teatro es un claro ejemplo de la gran distancia que hay entre el mundo del arte y el de la naturaleza, y de cómo el arte instaura una realidad completamente nueva respecto a la natural. El teatro produce goce, porque se sabe que el drama representado en el escenario no es real y viviente, sino una realidad ficticia e ilusoria, precisamente porque la separación entre la platea y el escenario representa la distinción entre la realidadd y la ficción.

Respecto a la realidad, el arte no puede competir con la naturaleza: aquél «se queda en la superficie de los fenómenos naturales» y produce una realidad imaginaria, fantástica, ilusoria, ficticia, evanescente. Pero respecto a la intensidad y a la perfección, el arte compite victoriosamente con la naturaleza, porque concentra la creatividad y la belleza en figuras de alto vigor e intensidad. La naturaleza es infinitamente superior al arte en la vida, ya que el arte se debe contentar con lo ilusorio; pero el arte es superior a la naturaleza en cuanto a la perfección y eter-

nidad de sus modelos, ya que la naturaleza está a menudo sometida al flujo incesante de su devenir.

«La naturaleza trabaja por la vida y la existencia, por la conservación y propagación de sus criaturas sin preocuparse de si éstas surgen bellas o feas. Una figura que desde su nacimiento estuviese destinada a ser bella puede por cualquier accidente ser dañada en alguna de sus partes, de modo que las otras quedan afectadas. Entonces la naturaleza necesita fuerza para restablecer la parte dañada y la saca de las otras partes de modo que su desarrollo no queda alterado. La criatura así no llega a ser lo que *debía* ser sino lo que ha *podido* ser».

El arte, por el contrario, tiene como objetivo el punto culminante del proceso natural y los requisitos ideales y de su normal realización, y la belleza, que está dispersa por distintos individuos y amenazada en varias partes de la realidad, él la recoge y la vuelve a su perfección. «El arte mira el momento más alto de los fenómenos, extrayendo de allí la legalidad, la perfección, la plenitud de la belleza, la dignidad del significado, la grandeza de la pasión».

En definitiva, la naturaleza empeñada toda ella en la tarea de reproducir y renovar la vida se entrega a un incesante movimiento de formación y transformación. Sus criaturas se ven determinadas a la caducidad y a la muerte. El punto culminante de su perfección es momentáneo y pasajero; a veces se malogran, a menudo se reducen a una confusa mezcolanza o a una insignificancia banal. El arte, por el contrario, extrae las formas de la naturaleza en el momento culminante de su perfección y las fija en figuras durables y definitivas; concentra las bellezas dispersas de la naturaleza en creaciones modélicas y perfectas, rescata los objetos naturales de su insignificancia, y penetrando en su interioridad les colma de sentidos espirituales. Las formas de la naturaleza retomada por el arte

se vuelven seres recreados, situadas en un mundo autónomo con sus propias leyes y su propia realidad. «Desde el momento en que un artista se adueña de un objeto de la naturaleza, éste deja de pertenecerle, hasta se puede decir que el artista lo crea justamente en ese momento, retomando todo lo que tiene de significativo, de propio, de interesante, o, mejor, confiriéndole un valor superior. De este modo quedan fijadas por primera vez en la imagen del hombre las bellas proporciones, las nobles formas, los aspectos sobresalientes, quedando diseñado el marco de lo que es regular, perfecto, significativo, completo, dentro del cual la naturaleza entrega gustosa lo que tiene de más perfecta, mientras que la mayor parte de esta misma degenera fácilmente en fealdad y se pierde en lo insignificante. Así Goethe puede concluir: «el artista, agradecido a la naturaleza que lo creó, le devuelve una segunda naturaleza, una naturaleza sentida, pensada, llena de humanidad».

Para Goethe, por tanto, arte y naturaleza en un sentido están unidos, pero en otro están sumamente distantes. El arte se aleja de la naturaleza en cuanto que instauran su propio mundo, absolutamente distinto del natural. Pero para llegar a esto el hombre ha debido apropiarse y prolongar la misma creatividad de la naturaleza: «somos conscientes de que en la actividad artística podemos competir con la naturaleza sólo cuando hayamos captado, aunque sea de un modo vago, la manera de actuar que tiene la naturaleza al crear sus obras». Goethe expresa esta idea diciendo que el arte es a la vez «natural y supranatural». El arte está «más allá de la naturaleza sin estar fuera de la naturaleza». Una obra de arte es obra del espíritu humano y como tal es una realidad nueva e independiente, más allá de la naturaleza; pero al mismo tiempo el espíritu humano penetra en la naturaleza y retoma sus propios mecanismos de actuación, no estando así la obra de

arte fuera de la naturaleza sino que es en gran medida obra de la naturaleza misma.

Entre arte y naturaleza se dan, por tanto, convergencia y divergencia, ruptura y continuidad, solidaridad y oposición. En un sentido, la naturaleza no es arte ni el arte es naturaleza; la creación artística es innatural precisamente porque es naturaleza condensada, y la naturaleza condensada no puede mostrarse sino a través de la innaturalidad de la forma artística. Pero, en otro sentido, el arte prolonga a la naturaleza: su ley es la armonía que gobierna la creatividad cósmica, es la misma fuerza creadora de la naturaleza vista en la inmutabilidad y necesidad de su ley. Para Goethe arte y naturaleza están unidas por una continuidad justamente porque están separadas por una diferencia: por un lado, el arte prolonga la naturaleza, en cuanto que los dos son creadores de formas, los dos están invadidos de la misma productividad; por otro, están netamente separados por un abismo, sin que se puedan mezclar, porque la validez del arte no consiste en representar la realidad o insertarse en ella, sino en instaurar una nueva realidad puramente artística. El arte, en cuanto se aleja de la naturaleza fundando su realidad autónoma e independiente, termina por ser el órgano con el que el hombre se acerca más a la naturaleza, penetra la realidad y capta su esencia más íntima. El arte es necesario para conocer verdaderamente la naturaleza, para descubrir sus misterios, para revelarnos su intimidad, para verla actuar en sus manifestaciones. Pero el arte, porque prolonga la naturaleza en el sentido de que continúa en la actividad humana su creatividad muestra que la perfección de la naturaleza es algo ajeno a ella, y que sólo en el arte la naturaleza puede encontrar su remate y culminación. En conclusión, la naturaleza queda superada por el arte a través de la evolución de su mismo proceso creador.

## 16
## Dos máximas goethianas sobre el arte

Es notorio que, de las *Maximen und Reflexionen* de Goethe, la máxima 1.102 arranca del último período de su estancia en Italia, a principios de 1788, y al mismo período puede corresponder también la máxima 1.106. Las cito, salvo mínimas variaciones, de la bella traducción de Bárbara Allason. He aquí el tenor de la primera: «Vosotros elegís un modelo y con él mezcláis vuestra individualidad. Así, no hay que pensar en principios, en escuelas, en resultados: todo es arbitrario y como a cada cual se le ocurre. Que uno prescinda de ciertas leyes consagradas únicamente por la tradición, no hay nada que objetar; pero ninguno piensa que hay, sin embargo, leyes que brotan de la naturaleza de cada arte, esto es algo que a nadie preocupa».

La máxima 1.106 dice: «La naturaleza actúa conforme a las leyes que ella misma se prescribe de acuerdo con el Creador, el arte, conforme a las leyes acordadas con el genio».

La relevancia de estas máximas viene determinada por el hecho de que precisan con elegante y densa concisión la relación entre la nueva estética profesada por Goethe después de su viaje a Italia, de tendencia clásica, y la precedente estética goethiana de carácter sturmeniano. Respecto a la inspiración sturmeniana, Goethe tiene una actitud que es más de rectificación y mejora que de oposición y rechazo.

De hecho, Goethe, en estas máximas, sigue fiel al principio sturmeniano de la originalidad y del genio. En primer lugar, se opone a la imitación en favor de la origina-

lidad. La imitación compromete la originalidad porque mezcla la individualidad: «elegís un modelo y con él mezcláis vuestra individualidad». De igual manera, la imitación hace peligrar la originalidad porque erige en leyes absolutas ciertos preceptos que no tienen otro fundamento que la tradición y que, surgidos por circunstancias históricas, pueden encontrar en otras circunstancias distintas su extinción: está bien «liberarse de ciertas leyes consagradas únicamente por la tradición». A este programa «no hay nada que objetar», más aún se puede decir que ésta es la actitud inconfundible del verdadero artista, que no saca las propias leyes de la tradición sino del genio. En segundo lugar, Goethe continúa con la estética sturmeniana al admitir precisamente que el origen del arte es el genio: «el arte actúa de acuerdo a las leyes acordadas con el genio».

Pero la polémica contra la imitación y la exaltación del genio adquieren, después de la experiencia de Italia, un sentido absolutamente distinto al sturmeniano. En primer lugar, la reivindicación de la individualidad —que no debe ser *mezclada* con la imitación de un modelo— y el desprecio por la tradición —es decir, las reglas «consagradas únicamente por la tradición»— no significa en absoluto la eliminación de las leyes. Goethe rechaza la imitación no porque suponga la constricción de ciertas leyes, sino porque, mirándolo bien, suprime las leyes y genera la anarquía, la arbitrariedad y el capricho: «Así, no hay que pensar en principios, en escuelas, en resultados: todo es arbitrario y como a cada cual se le ocurre». En la raíz de la imitación hay un acto arbitrario como es la elección del modelo, y un elemento fortuito, como es la absolutización en leyes de los preceptos fundamentados exclusivamente en la tradición. Un modelo no puede ser «elegido» sino mediante un acto arbitrario, y solamente el azar hace que una regla aparecida por determinadas circunstancias

históricas termine por imponerse en la práctica del arte.

Ahora bien, todo esto es contrario al arte, porque éste no se fundamenta en la arbitrariedad, ni en el azar, sino en la necesidad y la ley. Recordemos las palabras de Goethe sobre el arte antiguo en Italia (cito la sugestiva traducción de Eugenio Zaniboni, con pequeñas modificaciones): «Estas grandiosas obras de arte han sido creadas por el hombre, como las más grandes obras de la naturaleza, siguiendo leyes verdaderas y naturales. Todo lo que es arbitrario y caprichoso cae por sí solo: allí reina la necesidad, allí está Dios». Los antiguos actuaron como la naturaleza, que crea según un modelo perfecto y eterno siguiendo leyes necesarias. Entendieron que en toda obra humana hay siempre algo de accidental y arbitrario, y que es misión del arte eliminar estos aditamentos volubles e inútiles para captar lo esencial, para representar lo ideal, para alcanzar la necesidad. El arte, como también la naturaleza, es la unidad de lo múltiple, el orden del devenir: elección y abstracción, simbolización e idealización, estilo y armonía; en conclusión: ley y necesidad.

Los antiguos captaron que «la naturaleza actúa según leyes para crear una belleza viviente que ha de servir de modelo para otra belleza en el arte». El arte de los antiguos ha sabido hacer funcionar en la actividad humana la ley de la naturaleza, prolongar al mundo humano la creatividad de la naturaleza. Así como la naturaleza varía sin fin la «planta originaria» produciendo formas «genuinas, coherentes, íntimamente necesarias», análogamente procede el arte de los antiguos: éste varía los «modelos primitivos» de la naturaleza sacando de ellos poco a poco figuras genuinas, coherentes y necesarias, no «sombras o ilusiones», sino formas que, aunque no existan de hecho, podrían existir en virtud de su necesidad interior. Aquí vemos por qué ante la obra de arte antigua siente que toda «arbitrariedad» o «capricho» humanos han desaparecido

y no queda sino la actividad misma de la naturaleza, es decir, la «necesidad» de sus leyes y de sus creaciones: la pura creatividad natural, esto es, Dios: «Allí hay necesidad, allí está Dios». Lo que domina en la vida de la naturaleza y del arte es la necesidad, ante la que desaparecen el azar, la arbitrariedad, el capricho; y esta necesidad significa verdad y realidad, o sea, vida viviente y palpitante; significa coherencia, es decir, adecuación a la propia naturaleza y a las condiciones de existencia. La realidad es que tanto la obra de arte como la naturaleza son un organismo viviente y «¡Qué bello y maravilloso es un organismo viviente! ¡Qué bien adecuado a su mundo, qué auténtico, qué real!».

Precisando aún más: hay que rechazar la imitación porque la «elección» de un modelo es arbitraria y caprichosa; un auténtico modelo no se «elige», sino que nace de la necesidad de una «escuela», en la que el discípulo sigue natural y espontáneamente al maestro, no porque con un acto arbitrario lo haya escogido, sino porque está unido a él por la afinidad espiritual y por la costumbre cotidiana, o sea, por cosas que tienen que ver más con la necesidad que con el capricho, con la legalidad de un canon más que con la arbitrariedad del gusto. Además, hay que rechazar la imitación porque las reglas puramente tradicionales dependen del azar y de vicisitudes coyunturales. Las reglas del arte no fundamentan su validez en la fortuita autoridad de una tradición, sino en la naturaleza misma de cada arte y tienen, por esto, una validez absoluta e inexorable, en cuanto esencialmente inherentes al ejercicio específico de un determinado arte. «Hay leyes que brotan de la naturaleza de cada arte», afirma Goethe; y a este propósito hay que recordar las palabras que él pronunciaba ante las obras de Palladio y Rafael: «No hay en ellos ni una pizca de arbitrariedad, pues conocían los límites y las leyes de sus artes en grado sumo, moviéndose

entre ellos con gran facilidad». Hay, por consiguiente, en cada arte una legalidad vinculante y condicionante, necesaria e imprescindible; esta es la razón por la que puede hablarse no sólo de «escuela», disciplina, estudio y trabajo, sino también de «principios» y «consecuencias», o sea, normas inviolables e inderogables.

En segundo lugar, la exaltación del genio se hace en relación con la exaltación de las leyes inmutables de la naturaleza. No se trata ya de una exaltación de la libertad incontrolada y tumultuosa de la creación genial, como era la consigna de la creatividad orgiástica y desbordante del Sturm und Drang, sino la afirmación de que el genio es creativo sólo imitando la creatividad de la naturaleza, es decir, sólo siguiendo leyes eternas e inmutables. «La naturaleza actúa conforme a las leyes que ella misma se prescribe de acuerdo con el Creador; el arte, según las reglas acordadas con el genio». Pero el genio es precisamente el nexo que mantiene unidos el arte y la naturaleza, la productividad humana y la creatividad natural, prolongando al arte la creatividad de la naturaleza, de modo que no se puede decir que el arte proceda arbitrariamente, porque sigue exactamente, como la naturaleza, leyes eternas. El genio es símbolo de la unidad profunda y originaria que enlaza arte y naturaleza: ambos son creativos, ambos producen formas, es decir, organismos que viven independientemente, ambos tienden a eliminar lo arbitrario y accidental para llegar a la legalidad necesaria o a la totalidad indivisible de la forma.

De la rica concisión de estas dos máximas, que siendo de 1788 están entre las más antiguas de la recopilación de *Maximen und Reflexionen*, brota espontáneamente toda la complejidad del pensamiento estético goethiano en la primera formulación «clásica» que aquél alcanzó en el último decenio del dieciocho.